معرض الشارقة الدولي للكتاب

ورهان الثقافة والحوار

ارتبط صدور مجلة (الشارقة الثقافية) بأهم حدث ثقافي وأكبر تظاهرة اجتماعية ومعرفية في المنطقة، تمثل بمعرض الشارقة الدولي للكتاب، حيث كانت انطلاقة العدد الأول ضمن فعاليات الدورة الـ(٣٥) من المعرض، وذلك مطلع شهر نوفمبر (٢٠١٦) بحضور صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، لتسجل بذلك خطوة مهمة في الحركة الثقافية والنهضوية التي تميزت بها مدينة الشارقة، ولتعكس نبض الكلمة والمعرفة وصدى قيثارة الإبداع والتنوير.

وبهذا العدد تحتفي المجلة باستقبال العام الثالث على صدورها، تبنت المجلة إيصال رسالة الشارقة إلى العالم والتعريف بمنجزاتها الحضارية والثقافية والإنسانية، ودعم الحراك الأدبي والإبداعي في الإمارات والوطن العربي، والوقوف إلى جانب قضايا المثقفين وهمومهم، ومد جسور التواصل والتعاون بين مختلف الثقافات والحضارات، في سبيل تعزيز الحوار وقيم التسامح وترسيخ ثقافة القراءة.

تحوّل إلى حالة ثقافية وإبداعية ونهضوية تلألأت مصابيحها بين الشرق والغرب

بصدور هذا العدد تكون الدورة الـ(٣٧) من معرض الشارقة الدولي للكتاب، قد انطلقت بحبٍّ وشوقٍ وزخمٍ متزايدٍ يلبي رؤية الشارقة الهادفة إلى الاحتفاء بالكتاب ولغة الضاد، والحفاظ على الهوية والانفتاح على الحضارات، وانطلقت معها قطارات من الفعاليات والأنشطة الثقافية والأدبية والفكرية، التي تنقل الزائرين إلى عوالم وآفاق معرفية وحضارية وإنسانية، وتلألأت في سمائها نجوم الإبداع والفن وبريق الكلمات والقوافي، في أكبر عرس ثقافي عربي تسوده البهجة، والتعاون بدلاً من الفرقة، والسلام بدلاً من الاحتراب، والأمل بدلاً من اليأس، فالمعرض رسّخ وجوده عالمياً وتوهّجت مصابيحه من الشرق إلى الغرب، ورسم صورة مغايرة عن العرب بألوان الأصالة والعراقة وجمال المآثر الخالدة، ونجح بفضل توجيهات صاحب السمو حاكم الشارقة، في تعزيز نقاط الالتقاء الإنسانية والثقافية وتبادل المعارف، ونقل تاريخنا العظيم للعالم بتراثه وموروثاته، والتعريف بإرثنا الحضاري والثقافي، وما يحمله من منظومة مكارم الأخلاق، حيث كان للعرب السبق بين سائر الأمم في جميع العلوم وفي وضع أسس النهضة منذ قرون سابقة.

أهدى معرض الشارقة للكتاب خلال أكثر من ثلاثة عقود، باقة أمل لبلوغ العرب شاطىء الثقافة والفكر، على الرغم من علو موجات التغيير وسرعة تحولاتها، ولأنّ (رهان الثقافة رابح) تحوّل هذا المعرض من مجرد سوق للكتاب، إلى حالة ثقافية وإبداعية ونهضوية قل نظيرها في المنطقة، جمعت ثقافات العالم بمبدعيها وناشريها وقيمها وملامحها ورموزها، وقد اتسعت هذه الحالة وتجسدت أكثر من خلال مشاركات الشارقة في معارض الكتب العالمية، حيث حلت (ضيف شرف) في معرض ساو باولو الدولي للكتاب، وكانت ضيفاً مميزاً على معرض باريس الدولي للكتاب، إضافة إلى أنه تم اختيارها ضيف شرف معرض نيودلهي للكتاب للعام (٢٠١٩).

إن معرض الشارقة الدولي للكتاب، قد آتى ثماره بشكل متكامل، وما زرعه صاحب السمو حاكم الشارقة، من حدائق ثقافية غناء وبساتين معرفية فيحاء، حصده في خلق مجتمع مثقف وواعٍ وطموح، وفي جعل الشارقة عاصمة للثقافة والكتاب، وأيضاً شق الطريق للوصول إلى أفق إنساني جديد، وفي إيجاد مساحة تواصل وحوار يفوح منها عطر الرقي، ويهبّ نسيم الأمل في ثناياها، وفي إعادة الاعتبار إلى الكتاب والأدباء والمبدعين والفعل القرائي، فكلما اهتمت الشعوب بالكتاب، نمت زهور إنسانيتها، وكبرت نخلة روحها، واكتسبت مناعة ضدّ الوهن والجهل.. من هنا يحقّ للقراءة أن تتصدّر أولويات الشعوب، ويحق للكتاب كما يقول صاحب السمو حاكم الشارقة: (أن يُعفى من كل ما يؤجل ويعوق وصوله إلى الناس، صغاراً وكباراً.. الكتاب يحقّ له أن يُعفى من كل قيد أو رسم أو عبء، يقلل جريانه مجرى الدم في الناس).



اجتمع مع الأدباء والكتاب ووقع روايته (بيبي فاطمة وأبناء الملك) في معرض فرانكفورت

سلطان القاسمي

يواصل مشروعه الروائي التنويري بهمة الباحث

قراءة نقدية: عزت عمر
متابعة: عبدالعليم حريص

في روايته الجديدة (بيبي فاطمة وأبناء الملك)، يواصل الدكتور سلطان بن محمد القاسمي مشروعه التنويري بهمة الباحث التاريخي والأنثروبولوجي الشغوف، وبخيال الروائيّ المرتبط بعالم الحكاية الآسر، بغية تقديمها لقارئه كنموذج جامع للجماليّ والمعرفي في آن، فيسهّل على قارئه عملية التلقّي بأسلبة المعلومة المستقاة من مصادر ومراجع موثّقة، في قالب سرديّ شائق يتفاعل القارئ معه مهما كانت اهتماماته الثقافية.

يرصد فضاء جزيرة هرمز الجغرافي واقتصادها وحياتها اليومية بدقة الباحث ومهارة السارد

هذا النوع من الكتابة، ونعني به تقديم المعلومة على شكل قصّة، يعتبر من أصعب أنواع الكتابة التي تتطلّب مهارات عديدة للنهوض بعملية تخييل جامعة، وقد عمد إليه جرجي زيدان (١٨٦١- ١٩١٤) في كتابة الرواية التاريخية، ومعاصرنا الروائيّ الشهير أمين المعلوف، ويذكّرنا بمنجز سموّه الروائي والمسرحي الذي بدأه مبكّراً، فضلاً عن كتاباته في مجالي السيرة الذاتية وسيرة المكان، وهو بدوره نمط سرديّ يتطلّب ذات المهارات وضروب التقنيات الفنية، إضافة إلى منجزه الكبير في البحث التاريخي، وأبحاثه المعروفة في تاريخ المنطقة والصراعات والعلاقات الدولية وغيرها.

في الاستهلال، يرصد المؤلّف فضاء جزيرة هرمز الجغرافي واقتصادها وحياتها اليومية بدقّة الباحث وبكثافة سردية، تسهم في تهيئة المتلقّي لمتابعة أحداث الرواية، إبّان الوجود البرتغالي في القرن السادس عشر، وسيطرتهم على مقدّرات الجزيرة وإخضاع ملوكها لأغراض سياسة التوسع الاستعمارية، وتنصير المنطقة كي تبقى خاضعة أبداً، مستأثرين في الوقت نفسه بوارداتها الضخمة من الرسوم الجمركية باعتبارها، بتعبيره، كانت أكبر ميناء حيوي في الشرق، مدينة حديثة تعيش فيها جنسيات متعددة، كما يمكن وصفها بالمدينة الكوزموبوليتية المبكّرة التي تتفاعل فيها الثقافات ولا تتصارع، مدينة تنفتح على العالم عبر مئات السفن المنطلقة من مينائها الكبير، محملة بالبضائع المختلفة وتعود إليها جالبة بضائع غيرها، وبذلك فإنها كانت مزدهرة وسكانها ينعمون برفاهية كبيرة بسبب هذه الحركة النشطة.

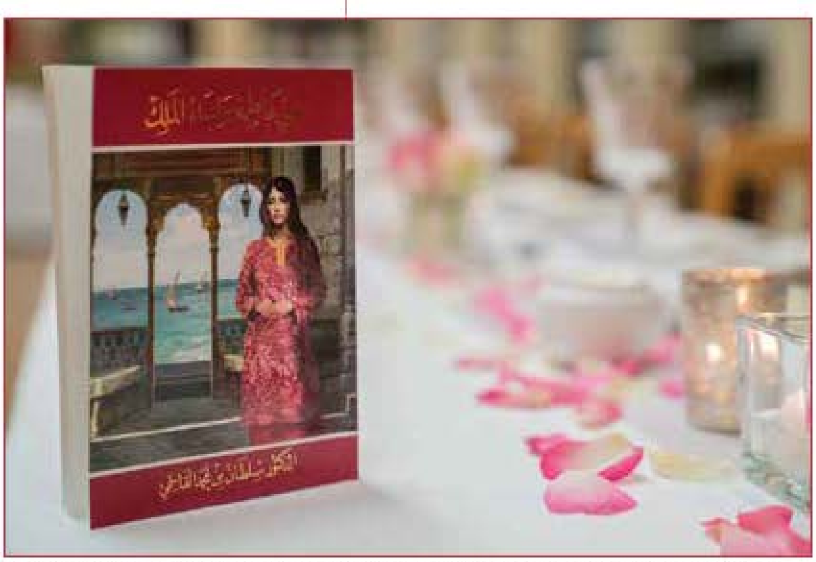
وكأننا بالمؤلّف في هذا التمهيد الأولي، يشقّ طريقاً جديداً في منطقة لم يكتشفها أحد من قبله، وذلك بما قدّمه من معلومات غنية، ليس للمصادفة فيها مكان بمقدار الحساسية الإبداعية وخاصية الاستلهام الذكية، التي ستنعطف بالمتلقي حيثما يتوجّه السارد في شعاب هذا الطريق، الذي كان مجهولاً بالنسبة إليه قبل حين، ويدرك الدارس أن هذا الزخم المعرفي، يرتكز على جهود كبيرة بذلها المؤلّف في سبيل تقديم مقترحه الإبداعي المرتبط بزمكان شديد الخصوصية: القرن السادس عشر، البرتغاليون، الفرس، العرب، الإنجليز، ملوك هرمز وجزيرتهم ذات الموقع الاستراتيجي وتجارتها ومواردها الضخمة، لتأتي الحكاية عاكسة هذا الصراع الدوليّ الخطير، بما يشبه الصراع الحالي على المضيق والمنطقة.

إن خاصيّة الاستلهام التي امتاز بها المؤلف، مكّنته من هندسة عمله بأسلوب الحكاية الإطاريّة المعتمدة على الاسترسال والاستطراد بلغة سهلة مطواعة، تعكس بطبيعة الحال خبراته الكتابية وخلفيته الثقافية، وهو، برأينا، استرسال سرديّ مقصود نهض على تقنيات الخطاب الجديدة، التي مكّنته من استعراض قرن من الزمان بكلّ أحداثه وشخصياته، ليتوغّل عميقاً في ذات المتلقّي، إذ ليس ثمّة إنشاء بلاغي متعال يرهق النصّ بغموض الدلالة والانفتاح على التأويل والاختلاف فيه، لأن القصد من حيث الأساس تقديم الحقائق بأمانة العالم في قالب روائي شائق، بينما التخييل كان حاضراً من خلال صياغة الأحداث ورصد تحوّلات الشخصيات وحواراتها، ولا سيما الشخصية الرئيسة (بيبي فاطمة) ومحيطها الاجتماعي والسياسي المتصارع على السلطة.

نتعرّف إلى (بيبي فاطمة) وهي طفلة في الرابعة من العمر لـ(شاه زنان) سيدة النساء والوزير (ريس نورالدين) الذي كان يناديها (حبيبة نورالدين)، والآخرون ينادونها

قدم الرواية كنموذج جامع للجمالي المعرفي ليسهل على القارئ عملية التلقي عبر المراجع الموثقة

هذا النوع من الكتابة الأدبية المعلوماتية من أصعب أنواع الكتابة ويتطلب مهارات عديدة للنهوض بعملية تخيل جامعة



(بيبي فاطمة وأبناء الملك)، الدكتور سلطان بن محمد القاسمي منشورات القاسمي الشارقة، (٢٠١٨)



يوقع الرواية

(حبيبة فاطمة)، والأجانب ينادونها (بيبي فاطمة)، فسرت عليها هذه التسمية، كتمهيد أوّلي للتعرف إلى الشخصية، وفتح إطار جديد لشخصيات عديدة من القصر وخارجه، لتدخل الأحداث وتسهم في تغيير المصائر وفي مقدّمتها (ماتياس دي البوكيرك) القائد البرتغالي الذي كان يمارس نفوذه على الملك (فروغ شاه)، ويسعى ما أمكنه إلى التأثير في الشباب لتغيير دينهم واعتناق الديانة المسيحية، مستغلاً طموحاتهم السياسية بمناصب وزارية أو بحكم الجزيرة بعد حين، ومنهم (مراد ديلمتشي) ابن سيّدة النساء من زوجها الأوّل، الذي تنصّر وأصبح اسمه (أفونسو) وكذلك أخته حليمة التي بات اسمها (فيليبا).

تتسارع الأحداث بعد موت ريس نورالدين وزوجة الملك فروغ شاه لطيفة، لينفتح إطار جديد ملخّصه رغبة الملك بالزواج من الجميلة (شاه زنان) سيدة النساء أرملة ريس نورالدين، فيطلب من القائد البرتغالي أن يوافق على هذا الزواج، فيستغل (البوكيرك) رغبة الملك فيشترط عليه تعيين (أفونسو) وزيراً، وبذلك سوف تنتقل (بيبي فاطمة) وأمّها إلى قصر الملك مع أخيها المتنصّر (أفونسو)، وكان للملك ولدان شابان يعيشان في جناح خاص هما: محمد شاه ومحمد توران شاه، وولد آخر يكبرهما استولد من إحدى إماء القصر اسمه فيروز شاه.

أصبحت سيّدة النساء ملكة، وعاشت في القصر حياة مترفة لا تخلو من البذخ، فقد كانت على حدّ تعبير السارد: تصرف الأموال من دخل جمارك هرمز وتدّعي أنها ورثته عن زوجيها السابقين، وبذلك سوف يفتح السارد أطراً عديدة تبعاً للشخصيات الداخلة في الحدث والخارجة منه، مع نموّ (بيبي فاطمة) وترعرعها في وسط ملكي مترف، ومع رغبة الملك في التنازل عن الحكم لابنه محمّدشاه.

إن خاصية الاستلهام التي تميز بها مكنته من هندسة الاسترسال والاستطراد بلغة سهلة مطوعة

وفي هذا الصدد سوف يوظّف سموّه الوثيقة التاريخية، من خلال تبادل الرسائل بين الملك وأبنائه من جهة، ونائب ملك البرتغال المقيم في (غوا) في الهند لتعكس هذه الرسائل مقدار نفوذ البرتغاليين، بما في ذلك تعيين ملك الجزيرة، ولتعكس في الوقت نفسه ذلك الصراع الخفي على الحكم بين أبنائه، واستغلال البرتغاليين لهذا الصراع بين الأشقاء، فيشترطون على الملك تعيين ابنه الكبير فيروز شاه، نظراً لأن محمد شاه كان عازفاً عن هذا الشأن وتخلّى عن ولاية العهد لأخويه الطموحين، ومعه بدأ الصراع الذي جلب الاضطراب للجزيرة، فأرسل نائب الملك رسالة يطلب من الملك فروغ شاه، تسليم ابنه الأكبر فيروز شاه حكومة الجزيرة بكل مرافقها، ورسالة أخرى لأفونسو الوزير، بأن يزوّج أخته بيبي فاطمة بفيروز شاه، الأمر الذي زاد النار المشتعلة ضراماً.

تمكن عبر تقنيات الخطاب السردي من استعراض قرن من الزمان بأحداثه وشخصياته

كما في المسرح الإغريقي والشكسبيري، لاحقاً تعصف الأقدار بحياة العائلة الملكية و(بيبي فاطمة) تحديداً وذلك من خلال حبكة مدروسة بعناية، لتدفع



بدور القاسمي



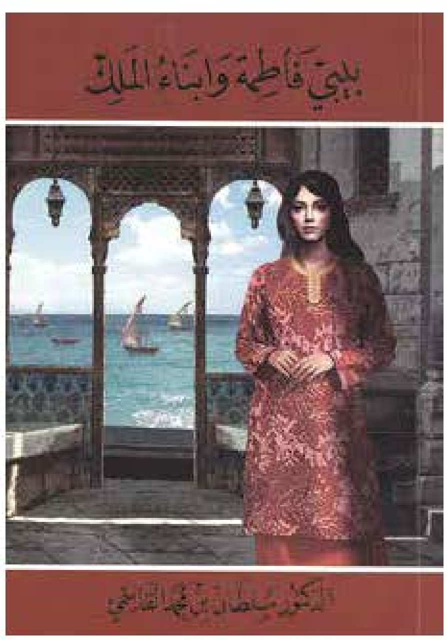


أثناء لقاء سموه بالناشرين والأدباء ضيوف المعرض

نحو مصائر مأساوية أفاد في تكثيفها أسلوب الحذف، معتمداً سموّه على فهم القارئ، فيتابع المهم من أحداث المنطقة الكبرى والصراع الدولي، وبذلك فإن (بيبي فاطمة) التي كانت في الرابعة من عمرها، أصبحت شابة وأدخلت عنوة في صميم الأزمة الناشبة بين الإخوة والرغبات الغامضة للبرتغاليين، رافضة الزواج بالملك الجديد فيروز شاه، لأنه ابن أمَة وغير شرعي، ولما أعيتها الحيلة لجأت بدورها للبرتغاليين خفية، وذلك عن طريق معلّم اللغة البرتغالية، وكان هذا قد حدث مع أخيها من أمّها ديلمشتي (أفونسو) وأخته حليمة (فيليبا) وقد هربت من زواج قهريّ مماثل، لكنها تموت وهي على ظهر سفينة عائدة إلى هرمز، وللمصادفة يموت أخوها على ظهر سفينة قادمة من البرتغال، بالقرب من رأس الرجاء الصالح، فيلتقيان في البحر لتأكلهما الأسماك والكائنات البحرية.

تنتهي أحداث هذه العقدة بهروب (بيبي فاطمة) بتغيير معتقدها واعتناقها ديانة أخرى للخلاص من زوج لا تريده، لأن القلب يهوى غيره، وبهروبها أو تهريبها تثور ثائرة الملك فيجند آلاف المقاتلين لاستعادتها، بينما تحتفل القلعة ببيبي فاطمة، وفقاً لبعض معتقدات الرهبان الخرافية، وتمّ ترحيلها إلى (غوا) حيث نائب الملك.

تمضي الأيام سريعة في غوا وتلتقي بيبي فاطمة بـ(توران شاه) ابن الملك الباحث عمن يدعمه لاسترداد حقّه في الملك، فيتزوجان وينجبان ثلاثة أبناء ذكور وفتاة، لكنّ الأقدار تعترض هذا الزواج أيضاً إذ يعدم توران شاه حرقاً في مشهد مأساوي فظيع، أمام جمهور كبير احتشد في الساحة، وأمام بيبي فاطمة وأبنائه: تجر أولادها بين تلك الحشود من البشر بيد، واليد الأخرى ترفع مصحفاً، وبصرها إلى السماء، وهي تدعو ربها قائلة: (إلهي.. أنا بيبي فاطمة، حفيدة رسولك إلهي



غلاف الرواية

من خلال حبكة مدروسة بعناية تعصف الأقدار بحياة العائلة وبيبي فاطمة

وظف الوثيقة التاريخية ليبرز الصراع الخفي على الحكم بين أبناء الملك وكشف نفوذ البرتغاليين في آن

بحق رسولك الكريم.. أن تزلزل أقدامهم وتحطم جيوشهم).

وتواصل (بيبي فاطمة) دفاعها عن زوجها المغدور، حتّى تتمّ تبرئته في المحكمة من التهمة التي لفقت ضدّه، لتعيد الاعتبار إليه ولأبنائه، لا سيّما وأن ابنها محمد شاه ذا السبعة أعوام اختفى فجأة كعنصر تشويق جديد ولفتح إطار ختامي تجري أحداثه في هرمز من جديد مع وفاة الملك فيروز شاه عام (١٦٠٩)، ولم يكن في هرمز من يصلح للحكم فأرسل الوزير ريس شرف الدين رسالة إلى الأمير محمد شاه، يخبره فيها بوفاة أخيه الملك، ثمّ وصل الأمير، وبرفقته ابن اخيه الأمير محمد شاه بن توران وبيبي فاطمة ليتوّج ملكاً على هرمز في مشهد احتفالي بديع لم يكتمل إلاّ بحضور بيبي فاطمة من (غوا) وزواجهما. لكنها الأقدار تعاود لعبتها مع هذه العائلة، التي لم تكتمل سعادتها لذات الأسباب، التي أشعلت الأحداث في مستهل الرواية، ألا وهي التنافس الدولي على هرمز والمنطقة، كما لو كانت الأحداث تعيد نفسها في بنية تراجيدية غير منتهية.

وكان صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، قد التقى عدداً من الناشرين والأدباء المشاركين في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب، في (بيت الأدب)، مكتبة البلدة القديمة، في مدينة فرانكفورت، خلال حفل عشاء نظمته هيئة الشارقة للكتاب، عشية انطلاق فعاليات معرض فرانكفورت الدولي للكتاب، وقد جرى خلال اللقاء توقيع سموه لأحدث أعماله الأدبية التاريخية رواية (بيبي فاطمة وأبناء الملك).

وقد أكد سموه، خلال اللقاء، أن الكتابة بالنسبة إلى الكاتب الحقيقي هي جزء من حياته وقطعة من قلبه وشغفه ومسؤوليته الإنسانية تجاه ما يقدمه للقارئ والأجيال الحاضرة والقادمة، واعتبر سموه أن الكتّاب الذين يتعاملون بمسؤولية في نشر الحقائق ينصفون التاريخ ويحفظون للمستقبل إرثاً معرفياً لا ينضب.

ونوه سموه، إلى أن هنالك الكثير من المعارف الملتبسة وغير المدعمة بالحقائق، قدمها كتاب ومؤلفون ومؤرخون دون أي أدلة أو مراجع موثقة، وأن الواجب يحتم على الكاتب الحقيقي أن يواجه الزيف بالحقيقة ويواجه المعلومة الملتبسة بالمعلومة الموثقة، ولا يواجههم بالقرارات أو السلطة.

كما ذكر سموه، أن بحثه عن الحقائق التاريخية دفعه لزيارة مراكز ثقافية ومكتبات عالمية ومطالعة المخطوطات، التي وثق فيها المؤرخون مشاهداتهم، ولم يركن للظاهر لأن الحقائق التي يسهل الحصول عليها، قد تكون هشة ولا تشبع شغف الباحثين عن الحقائق والمؤلفين الملتزمين، معتبراً أن لا شيء يضاهي سعادة الكاتب عندما ينتهي من تأليف كتاب والمؤرخ عندما ينجح في كشف غموض مرحلة تاريخية ما.

وبيّن سموّه، خلال التوقيع، أنه كتب الرواية مستنداً في استقاء حقائقها إلى ما

أكد سموه أن الكتابة بالنسبة إلى الكاتب الحقيقي هي جزء من حياته ومسؤوليته الإنسانية

أوضح أهمية أن يواجه الكاتب الزيف بالحقيقة والمعلومة الملتبسة بالموثقة

إن الكتاب الذين يتعاملون بمسؤولية في نشر الحقائق ينصفون التاريخ




من أروقة معرض فرانكفورت الدولي للكتاب

يزيد على (٣٥) مرجعاً تاريخياً، موضحاً: (على الرغم من الجهد الكبير الذي يبذل في كتابة المؤلفات والروايات، فإن الكاتب دائماً يجد سعادة كبيرة عند الانتهاء من كتاب وضع فيه كماً من الحقائق والتجارب، التي يأمل أن تساعد في إيصال المعارف وتوثيقها).

بدور القاسمي أول امرأة عربية نائباً لرئيس الاتحاد الدولي للناشرين

في سياق متصل؛ أعلن الاتحاد الدولي للناشرين، خلال اجتماع الجمعية العمومية للاتحاد في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب، فوز الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي بمنصب نائب الرئيس للاتحاد الدولي للناشرين.

وتعتبر الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي، أول امرأة عربية تتولى هذا المنصب منذ تأسيس الاتحاد في العام (١٨٩٦)، وثاني امرأة على مستوى العالم بعد آنا ماريا كابانيلاس، التي تولت منصب نائب الرئيس في عام (٢٠٠٤) وتولت رئاسة الاتحاد في عام (٢٠٠٦).

ويشكل فوز الشيخة بدور بنت سلطان القاسمي بهذا المنصب الدولي، إنجازاً عربياً إماراتياً في صناعة النشر على المستوى الدولي، ويأتي نتيجة لجهودها الكبيرة في دعم وتطوير صناعة النشر العربي والإماراتي، حيث نجحت منذ تأسيسها لجمعية الناشرين الإماراتيين في ضم عدد من الدول العربية إلى الاتحاد الدولي، وخلق تقارب أكبر بين صناع النشر في الوطن العربي من جهة، والعالم من جهة أخرى، كما أرست عبر سلسلة شراكات مع مراكز صناعة الكتاب العالمي، جملة من الأسس والقواعد المهنية لممارسة النشر في دولة الإمارات العربية المتحدة.

وبهذه المناسبة؛ أكدت الشيخة بدور القاسمي أن هذا الإنجاز يعكس الحضور الثقافي والحضاري، الذي نجحت إمارة الشارقة، والدولة في تقديمه للعالم، حيث باتت حركة النشر المحلية نموذجاً يحتذى به خلال أعوام قليلة، فتح فيها الباب على العمل المهني الاحترافي في صناعة الكتاب، وتجاوز أشواطاً طويلة فيما يتعلق بحقوق الملكية الفكرية، ومجمل قضايا الحقوق، سواء منها المتعلقة بالناشر أو المؤلف.

بيّن أنه كتب الرواية مستنداً في استقاء حقائقها إلى ما يزيد على (٣٥) مرجعاً تاريخياً

تعتبر بدور القاسمي أول امرأة عربية تتولى المنصب منذ تأسيس اتحاد الناشرين



ماذا لو لم تقم ثورة يوليو (١٩٥٢)؟

سؤال يظل معلقاً والإجابة عنه افتراضية



د. محمد صابر عرب

في نهاية سبتمبر من كل عام يتذكر المصريون والعرب جمال عبدالناصر، بمناسبة وفاته (٢٨ سبتمبر ١٩٧٠). وقد لاحظت هذا العام كتابات كثيرة أعادتنا إلى عصر جمال عبدالناصر، الكثير منها راح يستعيد دوره الرائد في تحقيق العدالة الاجتماعية، وإنشاء قاعدة صناعية كبيرة لم نحافظ عليها ولم نطورها، فضلاً عن التعليم الذي جعله حقاً طبيعياً لكل أبناء المصريين، ولم ينس الكثيرون مشروعه القومي نحو تحقيق حلم القومية العربية، الذي بدأه بالوحدة مع سوريا، ودعمه لثورة العراق ومساندته لكل قضايا التحرر في العالم الثالث.

لقد لاحظت أيضاً عقد العديد من الندوات والمنتديات الفكرية والسياسية هذا العام، وقد راح المتحدثون فيها يستعيدون كل مناقب هذا الزعيم الكبير، وفي ذات الوقت تباينت ردود الفعل التي راحت تتناقلها وسائل التواصل الاجتماعي، وقد عني بعضها ببعض مسالب هذه التجربة، ابتداء بحرب اليمن التي استنفدت إمكانات مصر العسكرية والاقتصادية، وما نجم عنها من انقسام في الصف العربي، وما أعقب ذلك من هزيمة مروعة في حرب (١٩٦٧)، التي كشفت الغطاء عن كثير من الأخطاء.. وقبل كل ذلك وبعده، دخول مصر في أتون الصراع الدولي بين الغرب والاتحاد السوفييتي. وفي سياق ذلك كله، راح هذا الفريق يستعيد موقف عبدالناصر من معارضيه، وخصوصاً في مجال الحريات العامة.

أعتقد أن حقبة جمال عبدالناصر ودراستها، وقد مضى عليها ما يقرب من نصف قرن، في حاجة إلى قدر كبير من التجرد، خصوصاً من جانب الأكاديميين والباحثين ورواد الفكر، ممن يمتلكون مؤهلات الكتابة عن هذه التجربة، وإعادة فتح ملفاتها، ولا خلاف بين كل من تحدثوا أو كتبوا عن هذه التجربة، بأن جمال عبدالناصر كان زعيماً وطنياً عروبياً كبيراً شريفاً وطموحاً.. لكن كل التجارب الكبيرة في العالم قد انقسم الناس بشأنها، وهو أمر طبيعي، لكن من الملاحظ أن كلاً من الفريقين قد وقع في خطأ واضح، سواء ممن اعتبروا التجربة كلها نجاحاً متواصلاً، أو ممن راحوا يهيلون عليها التراب.

لقد تناسى الجميع أن كل تجربة في التاريخ لها إيجابياتها وعليها سلبياتها، فضلاً عن أن كل من كتب أو تحدث عن تجربة جمال عبدالناصر، قد اعتبرها قضية واحدة متصلة، دون النظر إلى تفاصيلها الكثيرة، التي لا يمكن أن يكون الحكم عليها من قبيل الأحكام المطلقة، فالتجربة في مجملها فيها الكثير من المحطات، التي تستوجب دراستها وتحليلها بمعزل عن بقية الوقائع التي حدثت خلال هذه التجربة، وقد نلخص هذا المعنى في جملة واضحة، فلا يمكن أن نحكم على كل التجربة بأنها تجربة مثالية في مجملها، كما لا يمكن الحكم عليها بالفشل المطلق، فهذا القول يفتقد الموضوعية.

في خضم كل هذه الخلافات والانقسامات التي تناقلتها وسائل التواصل الاجتماعي، راحت أعداد كثيرة من الشباب الذين لم يعاصروا هذه التجربة يتساءلون: ما هي الحقيقة بشأن هذه التجربة؟ وماذا حدث؟ وفي هذا السياق فوجئت بسؤال من أحد الباحثين الشباب: ماذا لو لم تقم ثورة (٢٣ يوليو)؟ وعلى الرغم من بساطة هذا السؤال وافتقاده المنهج الأكاديمي، فإنني فوجئت به! وقد رحت أجيب بحكم تخصصي الأكاديمي، بكلام يقوله المؤرخون غالباً رداً على مثل هذه الأسئلة، من قبيل أن هذا سؤال افتراضي يصعب الرد عليه، على اعتبار أن دور المؤرخ هو دراسة الوقائع التي حدثت بالفعل، وقراءة التجربة من خلال وثائقها ومصادرها، ولا يمكن الحكم على سؤال افتراضي كهذا!

بقي هذا السؤال مطروحاً، وظلت الإجابة عنه تدور في ذهني، حتى ولو كان سؤالاً افتراضياً يخالف المنهج الأكاديمي الذي درسناه، لكنه سؤال مشروع والإجابة عنه حق طبيعي. لم يتوقف الشاب عند هذا السؤال فقط، لكن راح يواصل حديثه: ألم يكن التعليم في مصر قبل الثورة بنفس جودة التعليم في الدول المتقدمة؟ ألم تكن العاصمة القاهرة من بين أجمل عواصم العالم؟ ألم تكن مدننا المصرية

كالإسكندرية وطنطا وأسيوط والمنصورة وغيرها من أجمل مدن العالم؟ ألم يكن ميزان المدفوعات فيما يتعلق بعلاقات مصر الاقتصادية مع العالم غالباً في مصلحة الاقتصاد المصري؟ ألم تكن الثقافة والسينما والمسرح والأوبرا وكافة الفنون في مصر، محط أنظار العالم وقبلة العالم الثالث كله؟

لم يتوقف الشاب عن الحديث، بل ازداد حماسة ورغبة في طرح المزيد من الأسئلة، بعد أن رحت أحدثه عن حجم الفقر والفساد السياسي وافتقاد العدالة الاجتماعية، وتدني مستوى الخدمات في الريف المصري. لكن الشاب قاطعني قائلاً: (كان جدي يدرس في إحدى المدارس الثانوية في شمالي الدلتا خلال أربعينيات القرن الماضي، وقد حدثني كثيراً عن مدرسته التي تعلم فيها، وعن أساتذته والأنشطة الأدبية والفنية والثقافية، التي أحالت المدرسة إلى مؤسسة تعليمية ثقافية فكرية، تخرج فيها الشعراء والأدباء والفنانون والرياضيون).

فوجئت بهذا السيل المنهمر من أسئلة هذا الشاب، وقد رحت أحدثه عن حجم التحديات والمؤامرات الدولية والإقليمية، التي استهدفت مشروع جمال عبدالناصر، والتي بدأت بعدوان (١٩٥٦، وحرب ١٩٦٧)، والحصار الاقتصادي الذي فرضه الغرب علينا.. لذا، فإن طموحات التجربة ونبل أهدافها، قد اصطدمت بواقع اقتصادي وسياسي مأزوم، في الوقت الذي تبنت فيه مصر الدفاع عن القضية الفلسطينية باعتبارها جزءاً أصيلاً من أمننا القومي، وبرغم ذلك كله فلم تتوقف برامج التنمية. وقد لاحظت أن الشاب يمتلك وعياً وثقافة مما ضاعف من حماسي في الرد عليه، وخصوصاً حينما رحت أعدد له كثيراً من الإنجازات التي جعلت من القاهرة محط أنظار العالم.

واصل الشاب كلامه بأدب وحماس شديدين قائلاً: (نعم، لقد أسست الثورة قاعدة صناعية كبيرة، ونشرت التعليم بين كل فئات المجتمع، ونجحت إلى حد كبير في تحقيق العدالة الاجتماعية. لكن ألم يكن من الطبيعي وفق تجارب كل العالم، أن تتطور مصر وتواصل تقدمها تأسيساً على النجاحات التي كانت قائمة في التعليم والثقافة والزراعة وكافة مناحي الحياة؟ ألم تكن مصر نموذجاً يحتذى به في كل دول العالم الثالث حينما قامت الثورة؟ فماذا حدث لمصر والمصريين؟ ما حدث في عصر السادات ومبارك وصولاً إلى عام (٢٠١١) هو نتاج طبيعي لتلك الحقبة التي تتباهون بها، وتعتقدون بأنها كانت بمثابة العصر الذهبي لمصر، وأنا أعتقد أنها الفترة التي أسست لكل مشكلاتنا وانتكاساتنا، وهي التي أوصلتنا لما نحن فيه الآن!).

لقد وصل الشاب إلى نتيجة مؤلمة وتحليلات صادمة، لم أتوقعها من شاب في الثلاثينيات من عمره، لم يعاصر الحروب التي خاضتها مصر، ولا التكتلات الإقليمية والدولية التي قادها الغرب والولايات المتحدة الأمريكية علينا، ولم يعاصر معاناة المصريين في حقبة الستينيات، وبرغم ذلك كانت الثقافة والفنون في كل المجالات هي المشروع الأهم في كل برامج التنمية. ويرد عليّ الشاب قائلاً: (إن مصر كان لديها كل الإمكانات التي تجعلها قابلة للتطور والتنمية، بل كان لديها من المؤهلات ما يرشحها للخروج من العالم الثالث إلى العالم الأول لولا قيام ثورة ١٩٥٢).

صدمني هذا الشاب الذي تعلم في المدرسة الحكومية مجاناً، وأكمل تعليمه في الجامعة المصرية مجاناً، وسافر إلى أوروبا في منحة دراسية حصل بها على الماجستير وفي سبيله للحصول على الدكتوراه، وبرغم الأحكام القاسية التي راح يطلقها هذا الشاب على ثورة (٢٣ يوليو) فإنني رحت أفكر في أهمية فتح ملفات هذه الحقبة من تاريخ مصر، وإعادة دراستها بعيداً عن الأحكام المطلقة والكلام المرسل الذي يطلقه المناهضون لهذه الفترة أو المتحمسون لها. وأعتقد أن السؤال الذي طرحه هذا الشاب: (ماذا لو لم تقم ثورة ١٩٥٢ في مصر؟) هو سؤال مشروع يحتاج إلى الدراسة والبحث، وفتح الملفات وإشراك علماء التاريخ والاجتماع والسياسة، فالتجربة في مجملها يصعب الحكم عليها من وجهة نظر المؤرخين فقط. ويبقى السؤال معلقاً وتظل الإجابة عنه من قبيل الكلام الافتراضي، الذي لا يخضع لأية قواعد علمية أو منطقية.

الشباب يطرحون أسئلة حول إيجابيات وسلبيات ثورة (٢٣ يوليو) المصرية

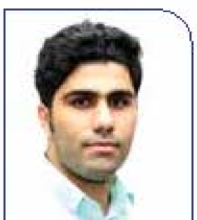
تجربة جمال عبدالناصر تبرز دوره الرائد في تحقيق العدالة الاجتماعية وبناء قاعدة صناعية وحلم القومية العربية

لا بد من بذل الكثير من الجهد لدى الأكاديميين والباحثين ورواد الفكر لفتح ملفات ثورة يوليو وبقدر كبير من التجرد



ملتقى الشارقة للسرد في الرباط

قراءات نقدية في الرواية الجديدة



محمد أبو لوز

يتراءى ملتقى الشارقة للسرد في صور إبداعية شتى، ولئن كانت الدورات السابقة تطرح أسئلة حول الحالة السردية في مضمونها وشكلها العام، فإن دورة الرباط في نسختها الخامسة عشرة، حاولت أن تُجيب عن أسئلة نقدية حول الرواية الجديدة (تحولات وجماليات الشكل الروائي)، وباعث هذه الأسئلة يأتي من يقينه بقيمة دراسة الإبداع السردي.

بكلمة ثانية، إن ما نقرؤه في الملتقى من دراسات، هو بصدد تأسيس مرجعية ثقافية عربية.. هكذا ننظر إلى ما يشكله الحدث السردي من أهمية وحالة فارقة.

البداية كانت من التساؤلات المرتبطة بمدخل الملتقى حول (الرواية الجديدة والخصوصية الثقافية)، ومساءلة المفاهيم المؤسسة لمعماره، إلى الإجابة حيث التوافق في وجهات النظر حول تحفظها على تسمية (الرواية الجديدة)، بوصفها تسمية ملتبسة.

يرى، في سياق ذلك، الناقد المغربي رشيد الإدريسي، وهو أحد المتحدثين في المدخل (الطاولة المستديرة)، ود. فهد حسين (البحرين)، ومعجب العدواني (السعودية)، عند ذكر مفهوم (الرواية الجديدة) أن ذلك لا يعني بالضرورة، استخدام تقنيات جديدة، بل، ربما تكون العودة إلى الرواية الكلاسيكية نوعاً من أنواع التجديد، ويشدد (التسمية مرفوضة لأن الرواية فنٌّ مفتوح في أفق واسع ليس له قواعد مثل الشعر العربي المقفّى).

بنية الملتقى ارتكزت على خمسة محاور، وجاءت، تباعاً، في تطور التقنيات الروائية، وتقنيات الشكل الروائي، والرواية بين حدود النوع والفنون الأخرى، والرواية التفاعلية، والظواهر الجديدة في الرواية العربية.

تمحور مدخل الملتقى، أيضاً، حول أبعاد (جماليات الرواية الجديدة)، وكان المتحدث الرئيسي د. عبداللطيف محفوظ (المغرب) في ورقة حملت عنوان (ملاحظات حول جماليات الرواية الجديدة)، وعقب د. حسين حمودة على دراسة محفوظ بورقة جاءت تحت عنوان (قضايا جماليات الرواية العربية الجديدة)، فيما ترأس الجلسة الصباحية سليمان المعمري (سلطنة عُمان).

دراسة محفوظ جاءت في (١١) ملاحظة انطلاقاً مما أسماه (الدليل التفكري) تركزت معظمها حول قراءة عميقة في متون روايات عربية متنوعة.

يذكر د. عبداللطيف في ذات الصدد: يُعَدُّ الدليل التفكري منظوراً إليه من زاوية تلقي العالم (تحليلاً ممارسياً)، وفق تحديد سورل، يحول الشكل إلى فكرة، ثم يحول الفكرة إلى شكل. ويتطلب هذا الإجراء، في الغالب، استعارة مادة التخييل من نفس مادة الواقع الذي كان موضوع تلقيه، وذلك ما يفسر تعدد تمظهراته النصية على الرغم من كون المرجع موحداً العالم أو الواقع.. ولأنه أساس التمثيل، فإنه، أيضاً، أساس الجميل.

ويضيف: سنحاول، من خلال هذا التصور، مقاربة تطور جماليات الرواية العربية، عاملين على كشف تمظهرات الهوية والاختلاف فيها، وذلك من خلال بعض التجارب التي بدت لنا قادرة على أن تمثل الاختلاف الممكن بين تمثلات واقع شبه مشترك.

وتناول الأكاديمي (٧) نصوص سردية، ناقش فيها الأبعاد الجمالية للرواية، ويوضح محفوظ: من أجل تحقيق ذلك انتقيت النصوص التالية: (عزازيل) ليوسف زيدان، و(شوق الدراويش) لحمور زيادة، و(ساق البامبو) لسعود السنعوسي، و(حفيد سندباد) لحبيب عبدالرب سروري، و(حذاء فلليني) لوحيد الطويلة، و(جيرترود) لنجمي حسن، و(الحجر والبركة) لعبد الرحيم جيران.

يبرز الأكاديمي المصري د. حسين حمودة أهمية دراسته وقيمتها، في قوله: ترتبط أهمية هذه الدراسة وقيمتها، أولاً، بأهمية الموضوع الذي تتناوله؛ فهو موضوع موصول، كما نعرف جميعاً، بنوع أدبي هو الرواية استطاع، خلال فترة تاريخية قصيرة نسبياً، بدأت فيما بعد «توطينه» في الأدب العربي خلال العصر الحديث، أن يجتاز مسيرة فنية حافلة، وأن يتعاظم نتاجه وحضوره، وأن يزاحم ولا أقول: وأن (يزحزح) أو (يزيح) أنواعاً أدبية أخرى راسخة كان لها، ولايزال، تاريخ ممتد واهتمام لافت.

ويردف: تتصل أهمية هذه الدراسة وقيمتها، ثانياً، بكونها تطمح إلى أن تحيط بتجربة واسعة المجال، يصعب الإحاطة بكل جوانبها؛ فـ (جماليات الرواية العربية الجديدة) عنوان مفتوح على تجارب أدبية هائلة، وعلى ظواهر فنية مراوغة، كما تتعلق أهمية هذه الدراسة، ثالثاً، بالمنهج الذي انطلقت منه في معالجة موضوعها المتسع، مترامي الأبعاد، وبالطريقة التي التزمتها في هذه المعالجة. فوقفت، منذ البداية، عند التحديد الاصطلاحي لمفردات عنوانها الاستهلالي (ملاحظات حول جماليات الرواية الجديدة)، وتقصّت الدلالات المتعددة في المفردات المركزية بهذا العنوان، وقامت بذلك من خلال الحرص على الانتقال دائماً من الجزئي إلى الكلي.

دراسات نقدية وبحثية متنوعة تناولت الكثير من الأسئلة، كما تناولت الإجابة عنها في اليومين الأخيرين من الملتقى، وكان ثمة تساؤل تداوله المشاركون حول مدى هيمنة الرواية على بقية الأجناس الأدبية، في الوقت الذي حملت فيه الدراسات الأخرى عناوين نقدية ناقشت موضوعات متعددة في الرواية.

ختام الملتقى جاء في محورين مختلفين، حيث بحث الأول في (الرواية التفاعلية)، والثاني في (الظواهر الجديدة في الرواية العربية)، فيما أسدلت شهادة روائيين الستار على أعمال الدورة.

شارك في المحور الأول: د. زهور كرام (المغرب)، ود. جمال ولد الخليل (موريتانيا)، فيما ترأس الجلسة د. محمد تنفو.

تستهل كرام الحديث حول الرواية الرقمية، تقول: عندما ظهرت الكتابة الأدبية في علاقة بالوسائط التكنولوجية، أعادت طرح السؤال حول: ما الأدب؟ إنه سؤالٌ يتجدد مع ظهور وسائط جديدة يتجلى من خلالها الأدب. نُفكر في الأدب في تجليه التكنولوجي ونحن نستحضر مسارات انتقال الأدب من الشفهي إلى الورقي.

وتتابع الناقدة المغربية: تعتبر رواية (على بعد مليمتر واحد فقط) للكاتب المغربي عبدالواحد استيتو أول رواية مغربية عربية تُكتب عبر منصة الفيسبوك فصلاً بفصل، وشكل القراء عنصراً جوهرياً في تحديد مسارها، وبناء توقعات أحداثها، وتوجيه مصائر شخصياتها، وصياغة خطابها، ثم تحقيقها عملاً روائياً.

ولد الخليل قدّم دراسة حملت عنوان (الرواية الرقمية بين المفهوم والتأسيس)، أوضح فيها مفهوم الرواية التفاعلية، بقوله: الرواية التفاعلية نمط من الفن الروائي يقوم فيه المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية النص المتفرع، والتي تسمح بالربط بين النصوص، سواء أكانت نصوصاً كتابية أم صوراً ثابتة أم متحركة، أم أصواتاً حية أم موسيقية أم أشكالاً جرافيكية متحركة أم خرائط أم رسوماً توضيحية أم جداول أم غير ذلك.

ويكمل في موضع آخر يتناول الحديث عن خلاصات مفتوحة، منها أن التجربة العربية في التفاعل مع الأدب الرقمي لاتزال في بدايتها، على الرغم من مرور ما يقارب عقدين على ظهور الروايات الرقمية وغيرها، كذلك الإبداع الرقمي في حاجة إلى المزيد من التراكم الإبداعي نصوصاً وتجارب، ويذكر أن الرواية التفاعلية تعد تطوراً مباشراً، حيث أدى احتكاك الأدب بالتكنولوجيا إلى ظهور الرواية التفاعلية بشكل أو بآخر، فيما انفتاح هذا الأدب على المتلقي يمنحه الحرية في الإبحار في ما لا يمتلكه متلقي النص الورقي.

حاولت الدورة الخامسة عشرة للملتقى أن تجيب عن أسئلة تحولات وجماليات الشكل الروائي

استطاع الملتقى من خلال دوراته تأسيس مرجعية ثقافية نقدية عربية



عبدالله العويس يفتتح الملتقى

في المحور الثاني تحدث: د. ضياء الكعبي (البحرين)، ود. عبدالله ولد سالم (موريتانيا)، وأدارت الجلسة د.فاطمة العلي (الكويت).

تورد د. الكعبي في ملخص لدراستها تقول فيه: من الظواهر اللافتة للانتباه في الرواية العربية الجديدة كثافة الاشتغال على الخطاب الصوفيّ لشخصيات ذات سطوة رمزية اعتبارية مثل جلال الدين الروميّ ومحيي الدين ابن عربيّ. ولا تعني هذه الظاهرة أنّ الرواية العربية الحديثة والمعاصرة تخلو من اشتغالات سرديّة صوفية؛ فلدينا نماذج مهمة جداً لمثل هذا الاشتغال خاصة عند نجيب محفوظ في بعض رواياته، وعند جمال الغيطانيّ الذي يمثل (كتاب التجليات) بأجزائه الثلاثة رواية استلهمتْ بعمق خطاب محيي الدين بن عربيّ ممتزجاً برؤية جمال الغيطانيّ الإبداعية. كما سنجد مثل هذه الاشتغالات الصوفيّة المعمّقة في بعض روايات الروائيّ الأردنيّ مؤنس الرزّاز، وفي بعض روايات الروائيّ الجزائريّ الطاهر وطّار خاصة روايته (الولي الطاهر يعود إلى مقامه)، وكذلك في بعض روايات الروائيّ الجزائريّ واسيني الأعرج ومنها رواية السيرة الذاتية (سيرة المنتهى: عشتها كما اشتهتني).

د. ولد سالم تناول ورقة بعنوان: في شعرية الرواية العربية الجديدة.. روايات موسى ولد أبنو نموذجاً، يقول: لعل اختيار روايات موسى ولد أبنو نموذجاً للحديث عن (شعرية الرواية الجديدة)، والوقوف عند بعض سماتها يتحقق منه ما يشير إليه المثل من (إصابة عصفورين بحجر واحد)، حيث سيتم تسليط بعض الضوء على روائي معاصر له أعمال تستحق الدراسة، وتتصف بالخصائص التي تؤهلها لأن تكون نموذجاً للرواية العربية الجديدة، وإبراز جوانب من الأساليب التي مكنت الروائيين الجدد من تعديل سنن أسلافهم تعديلاً أعطى فنهم مزيداً من تكثيف التعدد؛ لا في تقنيات السرد فقط، وإنما أيضاً في استدعاء الأجناس، وتغيير الرؤى في فهم الواقع بدلالاته المختلفة.

وسجلت عبير درويش شهادة حول كتابتها، فقالت: أكتب لأن الكتابة تمنحني وسط ضجيج العالم خلوة مع عقلي لا مثيل لها، وتجعلني أعيش ألف حياة وحياة، لم أكن أعرف أن الطفلة المتطلعة لوجوه الآخرين وتحرص على متابعة خلجات نفوسهم، وعاداتهم.. الثابت منها والمتغير، وتشيد داخل رأسها الصغير مسرحاً تحركهم فيه كالدمى، وتتمتم بآخر جملة مرتدة داخل عقلها كالصدى.

الجانب الفلسفي كان حاضراً في الشهادات، والبحث عن تأويلات الذات، في هذا الصدد تقول فاتحة مرشيد: جئت الأدب كما يقصد عطشان نبع ماء.. لألبي حاجة ملحة إلى الارتواء.. الكتابة بالنسبة إليّ حياة أخرى داخل الحياة.. وفضاء آخر للتنفس وسط الفضاء.. فضاء يمكّنني من أن أطلق صرختي في وجه العالم كمولود جديد، فأتعلم النطق من جديد، والمشي من جديد، والبحث والتساؤل والعيش والتعايش والحب والموت من جديد.

وكان اليوم قبل الأخير من الملتقى، قد شمل ثلاثة محاور جاءت عناوينها تباعاً، في (تطور التقنيات الروائية) ضمن المحور الأول، و(تقنيات الشكل الروائي) في ثاني المحاور، فيما تضمن المحور الثالث الحديث حول (الرواية بين حدود النوع والفنون الأخرى)، كما سجّلت الجلسة الثالثة شهادتين للروائيّين فاطمة المزروعي من الإمارات، ومنصور صويم من السودان.

متحدثو المحور الأول ناقشوا (تطور التقنيات الروائية)، وصعود الحالة السردية منذ الرواية الكلاسيكية وصولاً إلى ما وصلت إليه، من تحوّل وانقلاب، وما مرّت فيه من مراحل كانت كفيلة في تطورها.

شارك في الحديث د. عبدالعزيز بنّار (المغرب)، ود. سعيد يقطين (المغرب)، ود. سهير المصادفة (مصر)، في حين ترأس الجلسة ناصر عراق (مصر).

المحور الثاني (تقنيات الشكل الروائي) ناقش أبرز سمات الرواية الجديدة، شارك في الحديث د. فاطمة البريكي (الإمارات)، ولطيفة لبصير (المغرب)، ود. إبراهيم السعافين (الأردن).

المحور الثالث (الرواية بين حدود النوع والفنون الأخرى) بحث في ورقتين آليات تفاعل الرواية مع غيرها من الفنون، والرواية والتداخلات الفنية.

وسجل الروائي السوداني منصور الصويم إلى جانب فاطمة المزروعي شهادتين حول تجربتهما الكتابية.



الرواية التفاعلية عربياً

التجربة العربية في التفاعل مع الأدب الرقمي لاتزال في بداياتها


من الحضور

تضم ما يقرب من ثلث آثار العالم

الأقصر.. مخزون تاريخي للحضارة المصرية



أحمد أبو زيد

في عام (٢٠١٧م) حظيت مدينة الأقصر باختيارها عاصمة للثقافة العربية، لما تمثله هذه المدينة التي تقع في صعيد مصر، من أهمية تاريخية كبيرة، فهي مدينة عريقة تمتد جذورها في أعماق التاريخ لتشهد على عظمة الإنسان المصري الذي سما بعلومه وفنونه منذ سبعة آلاف عام، وتتكامل فيها الحضارات، حيث الحضارات الفرعونية والقبطية والإسلامية، ما يجعلها جامعة مفتوحة للتاريخ الإنساني منذ عصر ما قبل التاريخ، ثم العصر الفرعوني، وحتى العصر الإسلامي، مروراً بالعصر اليوناني والروماني والقبطي.



قاعة الأعمدة الكبيرة والفيوم في معابد الكرنك بالأقصر

وتجمع الأقصر بين الماضي والحاضر في وقت واحد، وتعد مخزوناً للحضارة المصرية القديمة، ففيها أكثر من (٨٠٠) منطقة ومزار أثري، تمثل ما يقرب من ثلث آثار العالم، وتضم أروع ما ورثته مصر من تراث إنساني، فلا يخلو مكان فيها من أثر ناطق بعظمة القدماء المصريين قبل الميلاد بآلاف السنين، مثل معبد الأقصر، ومعابد الكرنك، ومتحف الأقصر، ومقابر وادي الملوك، والملكات، والمعابد الجنائزية، ومقابر الأشراف، وغيرها من الآثار الخالدة.

كانت الأقصر عاصمة مصر في العصر الفرعوني، وهي تحتل موقعاً متميزاً، حيث تقع جنوبي مصر على ضفاف نهر النيل، والذي يقسمها إلى شطرين: البر الشرقي والبر الغربي، وكان يطلق على البر الشرقي مدينة الأحياء في العصور الفرعونية، حيث المعابد الدينية وقصور الملوك وعامة الشعب، وكان يطلق على البر الغربي مدينة الأموات، حيث المقابر والمعابد الجنائزية.

ولقد تعددت الأسماء التي أطلقت عليها عبر العصور المختلفة، ففي بدايتها كانت تسمى مدينة (وايست)، ثم أطلق عليها الرومان بعد ذلك اسم (طيبة)، وأطلق عليها كذلك (مدينة المئة باب)، و(مدينة الشمس)، و(مدينة النور)، و(مدينة الصولجان)، وبعد الفتح العربي لمصر، أطلق عليها العرب اسم (الأقصر) وهو جمع الجمع لكلمة (قصر) حيث إن المدينة كانت تحتوي على الكثير من قصور الفراعنة ومعابدهم.

وقد ذكرها الشاعر اليوناني هوميروس، في النشيد التاسع من الإلياذة، إذ قال عنها: (هناك في طيبة المصرية حيث تلمع أكوام الذهب، طيبة ذات المئة باب، حيث يمر في مشية عسكرية، أربعمئة من الرجال بخيلهم ومركباتهم، من كل باب من أبوابها الضخمة).

ويرجع تأسيس مدينة الأقصر، التي كانت تعرف بـ(طيبة) إلى عصر الأسرة الرابعة، عام (٢٥٧٥ ق.م) تقريباً. وحتى عصر الدولة الوسطى لم تكن أكثر من مجرد مجموعة من الأكواخ البسيطة المتجاورة، وبرغم ذلك كانت تستخدم كمقبرة لدفن الأموات، فقد كان يدفن فيها حكام الأقاليم منذ عصر الدولة القديمة وما بعدها، ثم أصبحت مدينة طيبة في وقت لاحق عاصمة لمصر في عصر الأسرة المصرية الحادية عشرة، على يد الفرعون منتوحتب الأول، والذي نجح في توحيد البلاد مرة أخرى بعد حالة الفوضى، التي حلت بمصر في عصر الاضمحلال الأول، وظلت المدينة عاصمة للدولة المصرية حتى سقوط حكم الفراعنة والأسرة الحادية والثلاثين في العام (٣٣٢ ق.م).

ولم تتبوأ مكانتها الرفيعة التي طاولت السماء إلا في أواخر القرن الحادي والعشرين قبل الميلاد، عندما تمكن أمراء طيبة من توحيد مصر من البحر الأبيض شمالاً حتى الشلال الأول جنوباً، وذلك عندما تعرضت لغزوات الهكسوس القادمين من الشمال، وانتقل بعدها مقر الحكم إلى طيبة، وظل بها ما يزيد على أربعة قرون.

وبعد الفتح الإسلامي لمصر، ظلت الأقصر قرية صغيرة تابعة لمدينة قوص عاصمة الصعيد، ولم يتوقف العدوان والتخريب على تراثها إلا عندما جاء نابليون بونابرت فبهرته عظمة آثارها وسمو حضارتها وروعة عمارتها وفنونها، بعدما تمكن العالم الفرنسي (شامبليون) من فك طلاسم الكتابة الهيروغليفية، وهي نقوش اللغة المصرية القديمة، ومن هذا التاريخ اتجهت الأنظار إلى المدينة، وسلطت الأضواء على معابدها الخربة.

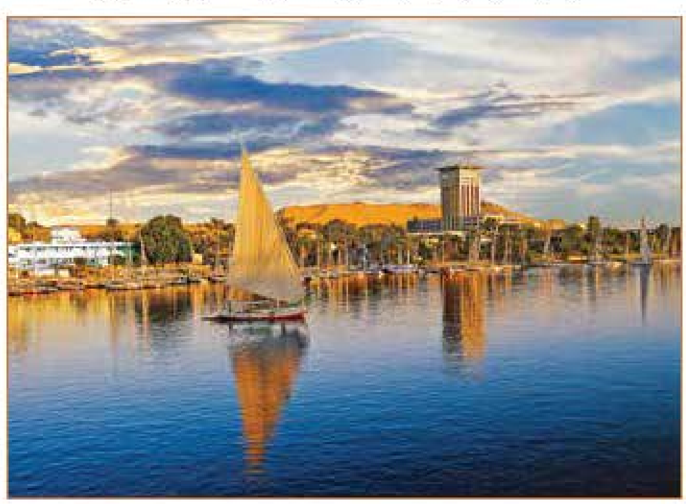
وفي العصر الحديث، كانت المدينة تابعة إدارياً لمحافظة قنا حتى صدر القرار الجمهوري رقم (٣٧٨ لسنة ٢٠٠٩م) بتحويلها إلى محافظة مستقلة وضم مركزي أرمنت وأسنا إليها.



من معابدها الأثرية

تتعانق فيها آثار العصور الفرعونية والإسلامية واليونانية والقبطية والرومانية

تمتلك أكثر من (٨٠٠) منطقة أثرية تشمل أروع ما ورثته مصر من تراث إنساني



مدينة الأقصر



نابليون



شامبليون

فأصبحت عاصمة لمحافظة الأقصر. وهي تبعد عن القاهرة نحو (٦٧٠) كم، وعن شمالي مدينة أسوان بنحو (٢٢٠)كم، وعن جنوبي غرب مدينة الغردقة بنحو (٢٨٠) كم، ويحدها من الشمال مركز قوص ومحافظة قنا، ومن الجنوب مركز إدفو ومحافظة أسوان، ومن جهة الشرق محافظة البحر الأحمر، ومن الغرب مركز أرمنت ومحافظة الوادي الجديد، وأقرب الموانئ البحرية للمدينة هو ميناء سفاجا، وأقرب المطارات هو مطار الأقصر الدولي.

وتمتاز الأقصر بطابعها الأثري الفريد، الذي يميزها عن جميع بقاع العالم، ويجعلها مركزاً للجذب السياحي، حيث تضم أكبر قدر من الآثار الفرعونية القديمة، التي لا يخلو مكان فيها من أثر ناطق بعظمة قدماء المصريين قبل الميلاد بآلاف السنين.

وهذه المعالم الأثرية مقسمة على البرّين الشرقي والغربي للمدينة، حيث يضم: البر الشرقي معبد الأقصر، ومعبد الكرنك، وطريق الكباش الرابط بين المعبدين، ومتحف الأقصر. أما البر الغربي فيضم: وادي الملوك، ووادي الملكات، ومعبد الأقصر، ومعبد الدير البحري، ومعبد الرامسيوم، وتمثالا ممنون.

وتشتهر بمعابدها الفرعونية القديمة، ومنها معبد الأقصر، الذي شيده الملك رع، وكان يحتفل بعيد زفافه إلى زوجته مرة كل عام، فينتقل موكبه من معبد الكرنك بطريق النيل إلى معبد الأقصر.

ويعود بناؤه إلى الفرعونين أمنحتب الثالث ورمسيس الثاني، ويبدأ مدخله بالصرح الذي شيده رمسيس الثاني، وبه تمثالان ضخمان يمثلانه جالساً، وتتقدم المعبد مسلتان إحداهما مازالت قائمة والأخرى تزين ميدان (الكونكورد) في باريس، ويلي هذا الصرح فناء رمسيس الثاني المحاط من ثلاثة جوانب بصفين من الأعمدة على هيئة حزمة البردي المدعم. وفي الجزء الشمالي الشرقي يوجد اليوم مسجد أبو الحجاج، وباقي أجزاء المعبد شيدها أمنحتب الثالث، ويبدأ بقاعة الأعمدة الضخمة ذات الأربعة عشر عموداً مقسمة إلى صفين، ثم نصل إلى الفناء الكبير المفتوح، ثم بهو الأعمدة الذي يضم (٣٢) عموداً، ثم غرفة القارب المقدس. وقد استطاع الإسكندر الأكبر أن يشيد مقصورة صغيرة له تحمل اسمه داخل مقصورة أمنحتب الثالث.

وهناك معبد الكرنك، وهو من أعظم دور العبادة في التاريخ القديم، ويضم معبد (آمون) وزوجته (موت) وابنهما (خنسو)، وعرف الكرنك منذ الفتح العربي باسم الحصن، ويبدأ بطريق الكباش، وهو يرمز لقوة الخصب والنماء، ثم تجد صالة الأعمدة الكبرى التي تحوي (١٣٤) عموداً تتميز بارتفاعها عن باقي الأعمدة، ثم نشاهد بعدها مسلة تحتمس الأول، ثم مسلة حتشبسوت، وبعدها قدس الأقداس، حتى نصل إلى الفناء الذي يرجع إلى عهد الدولة الوسطى، وبعده صالة الاحتفالات الضخمة ذات الأعمدة التي ترجع إلى عهد تحتمس الثالث. وفي هذا المعبد تجد برنامج الصوت والضوء، الذي يروي عن طريق العرض الباهر قصة بناء هذا الأثر الرائع بالكلمة

بهرت نابليون بونابرت بعظمة آثارها وسمو حضارتها وروعة عمارتها وفنونها

تعددت أسماؤها عبر العصور فسميت طيبة ومدينة المئة باب ومدينة الشمس والنور



الأقصر مدينة ثلث آثار العالم

والضوء واللحن، كما يحكي قصص تاريخ طيبة وسيرة ملوكها العظام الذين حكموا مصر وسادوا العالم وقت أن كانت الأقصر حاضرة لمصر قاطبة ومستقراً لعروش ملوكها. وهذا العرض يجذب الأنظار إلى مواقع الأحداث، التي تروي في ذلك الحشد الهائل من المعابد والهياكل وأبهاء الأعمدة والتماثيل العملاقة، ويتم العرض بسبع لغات هي: العربية والإنجليزية والفرنسية والألمانية واليابانية والإيطالية والإسبانية، وتستغرق مدة العرض ساعة ونصف الساعة، يمضي فيها المشاهد وقتاً خيالياً مع أحداث التاريخ المصري القديم بكل عظمته.

ومن المعالم الأثرية المهمة بالمدينة؛ وادي الملوك، وهو المنطقة التي تحوي مقابر الأسرة الثامنة عشرة، وحتى نهاية الأسرة العشرين المنحوتة في الصخر، وهو وادٍ طبيعي صغير، يبعد نحو ستة كيلومترات من الضفة الغربية للنيل، ويصل ارتفاع الجبل إلى سبعين متراً فوق سطح النيل، ويرجح أن موقع الوادي اختير لعدة أسباب، لعل أولها يرجع لموقعه الجيولوجي المتصل بالوادي الذي كان يُغمر أيام الفيضان، كما أن الجبل الذي يطل عليه له الشكل الهرمي أو شكل القرن، ويصل ارتفاعه إلى ثلاثمئة متر.

وهناك مقابر وادي الملكات، التي تضم مقابر أميرات وملكات العهد الفرعوني، وأشهرها مقبرة الملكة نفرتاري زوجة رمسيس الثاني.

ونجد معبد حتشبسوت، الذي شيدته الملكة حتشبسوت، التي تعد من أعظم ملكات مصر على مر التاريخ، لتؤدي فيه الطقوس التي تفيدها في العالم الآخر، وهو معبد جنائزي يقع يميناً من معبد منتوحوتب الثاني، بني في العام التاسع من حكم الملكة، ويوصل طريق الموكب بين هذا المعبد ومعبد الوادي على النيل، ويبلغ طول طريق الموكب نحو كيلومتر واحد.

ويقع المعبد في البر الغربي للمدينة، وهو فريد في تصميمه المعماري، فقد صممه لها مهندسها (سنموت) الذي أحبته ورفعته من ساحة عامة الشعب إلى مشارف القصر الملكي، واستخدم في بنائه الحجر الجيري الجيد، وجاء على مسطحات كبيرة تشبه الشرفات يعلو أحدها الآخر، حيث يتكون من ثلاثة مدرجات متصاعدة يقسمها طريق صاعد. وسمي المعبد في عصر حتشبسوت بقدس أقداس، ثم أطلق عليه بعد ذلك اسم الدير البحري، وهو اسم عربي سميت به المنطقة.



توافد السياح على آثارها

ومن المعالم الحضارية المهمة بالمدينة متحف الأقصر للفن المصري القديم، وهو يتوسط معبدي الأقصر والكرنك المطلين على كورنيش الأقصر، ويضم مجموعات أثرية فرعونية تنتمي للمدينة والمناطق المجاورة، بخلاف ما عثر عليه بمقبرة توت عنخ أمون. وقد شيد هذا المتحف عام (١٩٧٥م)، كمتحف إقليمي يعرض ما يتم اكتشافه بالمنطقة أثناء أعمال الحفائر والتنقيب عن الآثار، وجاء تصميمه بأسلوب معماري فريد، مستخدماً أحدث أساليب العرض المتحفي، التي تبرز الناحية الجمالية للآثار المعروضة باستخدام البقع الضوئية.

ولأن نيل مصر يشطر المدينة إلى شطرين غربي وشرقي، نجد هناك المعدية النهرية، وهي مركب كبيرة الحجم تنقل أهالي المحافظة وأيضاً السياح من وإلى البرين الشرقي والغربي بأسعار رمزية.. إضافة إلى المراكب الصغيرة الخاصة التي يمتلكها أشخاص، وهي للتنقل والفسحة وسط نهر النيل. كما تمر بها السفن السياحية الكبيرة التي توفر الرحلات النيلية من القاهرة إلى أسوان.

وقد شهدت الأقصر اهتماماً كبيراً بترميم آثارها ومتاحفها خلال السنوات الماضية، حيث افتتح الطابق الثالث لمعبد الملكة حتشبسوت للمرة الأولى بعد ترميمه، كما يجري الانتهاء من ترميم مقبرة حور محب أكبر وأهم مقابر وادي الملوك، إضافة إلى تركيب بوابات إلكترونية لجميع المواقع الأثرية المفتوحة لتأمينها ضد السرقة.

أطلق عليها العرب اسم الأقصر لكثرة ما تحتويه من قصور الفراعنة ومعابدهم

معبد حتشبسوت فريد في تصميمه وسمي بالدير البحري



فسيفساء المسجد الأزرق في تركيا

عرفها العرب بفن (المزوّق) أو (المزخرف)

الفسيفساء

تاريخ وجمالية المعمار

مجدي إبراهيم

حتى أوائل القرن الماضي، كان يُنظر إلى الفسيفساء على أنها مجرد حرفة أو فن زخرفي لا يرقى إلى مستوى التصوير أو النحت.. وكان يُنظر إليه لأزمنة طويلة عند علماء الآثار ومؤرخي الفنون القديمة على أنه أحد الفنون الصغرى، وإن كان له من أهمية، فإنما تأتي من كون الفسيفساء عاملاً مساعداً على دراسة أعمال التصوير القديمة التي لم يتبقّ منها شيء، مثل فسيفساء معركة (الإسكندر وداريوس).. وحتى أوائل الستينيات من القرن الماضي كان فنّانو الفسيفساء يعملون منعزلين عن بعضهم بعضاً، وربما يعود ذلك إلى نمط التفكير الذي غلب على عقلية وتفكير المشتغلين بالفسيفساء على مدى السنين، منذ عصر النهضة.

أمّا في مصر، فإن الفسيفساء ارتبطت في الأذهان بأنها مجرد تكسية للحوائط أو الأعمدة في مداخل بعض المنشآت بتلك المربّعات الزجاجية الصغيرة الحجم، المعروفة في التقنية باسم vitreous glass، وشارك هذا المفهوم للفسيفساء في الستينيات من القرن الماضي والسنوات التالية.. وإذا كان هذا الاستخدام للفسيفساء هو الأكثر شيوعاً وجماهيرية لوجوده كعنصر زخرفي معماري في المباني العامة ومداخل العمارات، إلا أن هذه التقنية استُخدمت في تنفيذ بعض الأعمال الفنية ذات الطابع الزخرفي البسيط، من تصميم مجموعة من الفنّانين المعروفين في تلك الفترة.

يمكن القول إن الفسيفساء - ومن منظور تقني - هي بناء العمل الفني بقطع صغيرة متجاورة من خامة أو عدّة خامات طبيعية مثل الأحجار والحصى والأصداف، أو مصنّعة مثل الفخار والزجاج الملوّن وغيرهما، تُثبت هذه القطع على السطح الحامل بوسيلة مناسبة (قطع صغيرة ملوّنة من الرخام أو الحصباء أو الخرز أو نحوها.. يضم بعضها إلى بعض فتتكون منها رسوم تُزيّن أرض البيت أو جدرانه) وهناك بعض التفسيرات لكلمة mosaic المقابل بالإنجليزي لكلمة فسيفساء العربية: فبعضهم يُرجع الكلمة لأصل عربي هو (المزوّق) بمعنى المُزخرف، ولكن المعروف، أن العرب عرفوه أيام خلافة الأمويين، وآخرون يُرجعون كلمة فسيفساء العربية إلى الأصل الإغريقي سيفوس psephos والتي تعني قطعاً صغيرة من الحصى أو الحجر.

ويرى بيتر فيشر peter fisher أن بعض الباحثين يأخذون جانب الأمان، ويرون إضافة كلمة mosaic إلى كلمة muses التي تُشير إلى الفنون عند الإغريق، وإن كان ذلك يبدو أكثر احتمالاً ومعقولية لكنه غير مؤكد، لأن ما تعنيه كلمة فسيفساء في اليونانية mousaikon أو mouseion لم يظهر ولم يُعرف إلا متأخراً جداً في المرحلة البيزنطية مأخوذاً عن اللاتينية، والرومان أنفسهم لم

يعرفوا مصطلحاً مُحدداً يفيد معنى الفسيفساء، بل استخدموا كلمات مثل التسرا tessera أو tessella للإشارة إلى مكعب صغير من الرخام، مما يُستخدم في أعمال الفسيفساء، وحتى عام (٣٠٠م) فقط يأتي في إحدى المخطوطات ذكر لكلمة museo بمعنى الفسيفساء، وبعد قرن آخر يرد في مخطوطة أخرى ذكر لأشخاص (مصوّرين بالفسيفساء)

وفي لغة أهل العصور الوسطى الدارجة، عُرفت واستخدمت عدّة كلمات متقاربة تعني الفسيفساء musaico وmousaiquo.

والفسيفساء ليست حشواً للمساحات أو عناصر العمل الفني بهذه القطع الصغيرة من خامات التنفيذ.. بل الأهم هو كيفية تجاور هذه القطع بإيقاع معيّن، وضمن نسَق يأخذ في الاعتبار التنويع في أحجام القطع وفي ألوانها وملامسها واتجاهاتها، وترك الفواصل المناسبة بين القطعة والأخرى لتأكيد قيمة التجزيء، التي هي من أهم سمات هذه التقنية. كل ذلك يلعب دوراً أساسياً من حيث القيمة الجمالية للفسيفساء.

وازدهر فن الفسيفساء في الحضارة البيزنطية والعصور الوسطى الأوروبية ازدهاراً كبيراً وتوسّعاً في التنوّع بالتقنيات وطرق التنفيذ في الحضارة الإسلامية في المشرق أو المغرب.

وقد تأثرت أعمال الفسيفساء في العالم الإسلامي كثيرها من أعمال الفن بما أثير حول تحريم التصوير منذ بدايات الإسلام الأولى، وقد احتفظت قُبّة الصخرة بمثانتها، ولم تتأثر الفسيفساء كثيراً برغم قدمها، حيث يعود تاريخها إلى عهد عبدالملك بن مروان عام (٦٩١م)، ويتألف البناء من قُبّة كبيرة ورواقين يدوران حول بروز صخرة المعراج، وغُطيت الأجزاء السفلى من الجدران بألواح الرخام كما هو متّبع في التقاليد البيزنطية، وتعلو تكسيات الرخام أعمال الفسيفساء التي تُغطي الجدران والعقود وبواطن العقود ورقبة القُبّة، وهي تجمع بين تأثير العناصر البيزنطية النباتية المتمثّلة في تصوير نبات الأكانتس وأكاليل الزهور وأغصان وعناقيد العنب، وبين تأثير العناصر الساسانية: مثل استخدام سمة التماثل بين عناصر التصميم والولع بتصوير الجواهر والأحجار الكريمة والمزهريات الضخمة الشرقية الطابع، وقد اقتصرت عناصرها على تصوير الأشكال النباتية والبعد عن تصوير الكائنات الحيّة الإنسانية.

تلفت مساحات كثيرة من فسيفساء المسجد الأموي، ولم يبق منها إلا أجزاء متناثرة في باحة المسجد أو داخله نتيجة تعرّضها لحرائق سنة (١٠٦٧م) وسنة (١٣٤٠م) و(١٨٩٣م).

وتبيّن من الحفريات وأعمال التنقيب التي تمت بالمسجد في العصر الحديث أن أرضياته كانت مكسوّة أيضاً بالفسيفساء حتى عام (١٠٦٧م) ونتيجة الحرائق استبدلت بها بلاطات حجرية.

ومشاهد موضوعات الفسيفساء مستقاة من غوطة دمشق ونهر بردى، الذي تجمّعت على ضفافه القصور والبيوت ومشاهد الطبيعة والأشجار المثمرة والكتابات والآيات القرآنية، وهي موضوعات شديدة الشبه بفسيفساء قُبّة الصخرة، ولكن ما يُميّزها هو تصوير عمائر خيالية على هيئة مجاميع صغيرة، تقترب في أسلوب معالجتها من تصوير المخطوطات البيزنطية.

فسيفساء مسجد قرطبة في الأندلس نموذج آخر من الفسيفساء ذات الأصول الكلاسيكية والبيزنطية التي استخدمها الأمويون في تجميل وتزيين منشآتهم بالأندلس.. كانت الفسيفساء الإسلامية المبكّرة في العمارة الإسلامية زمن الأمويين، امتداداً للفسيفساء البيزنطية بخاماتها وأساليب تنفيذها وحتى الكثير من عناصرها، سواء للاستخدام العملي في تكسية حوائط حمّامات السباحة أو الحمّامات المنزلية والمطابخ وما شابه.

وقد وصل عصر النهضة إلى ذروة اكتمال أسلوبه الفني الذي أصبح فناً كلاسيكياً، وُضعت فيه الأسس والمثاليات الجمالية، وأصبح التصوير الزيتي في مقدمة تقنيات التصوير لما له من إمكانية تحقيق قدرٍ عالٍ من واقعية العناصر المصوّرة، من خلال اللون والملمس والمنظور والإيهام بعمق المجال في الصورة.. ومع بلوغ عصر النهضة ذروته في القرن السادس عشر، توطدت فردية الفنّان وتميّزه والثقة في قدراته، وتُركت له حرية اختيار الموضوع الذي سيعالجه، ولم يعد عمله مجرد تنفيذ لتكليف محدّد من أحد، وظهرت التوقيعات على الأعمال الفنية، التي أصبحت تقليداً مُتّبعاً منذ ذلك الحين، كما ظهرت الأعمال الفنية التي يُبدعها الفنّان استجابة لمشاعره ورؤاه الشخصية، وكل ذلك في مقابل ما كان سائداً في العصور الوسطى السابقة للنهضة، حيث لم يكن الفنّان إلا مجرد وسيط يتجلّى من خلاله (العالم الأزلي)



فسيفساء على التقليد المغربي

اعتبروها في البداية فناً زخرفياً لا يرقى إلى مستوى التصوير والنحت

من منظور فني.. الفسيفساء عمل فني يُبنى من خلال قطع صغيرة متجاورة من عدة خامات



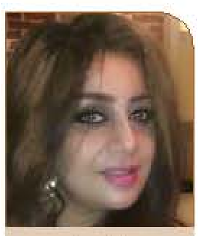


بناء العمل الفني بقطع صغيرة متجاورة من عدة خامات



الخيّرون وراء انتشاره في تركيا

الطراز المعماري لفن السبيل



رشا عدلي

نشأت عمارةُ السبيل منذ قديم الزمان عندما فكَّر الخيِّرون من الناسِ في توفير المياه اللازمةِ للشرب بصفةٍ دائمةٍ، وتسبيلها على المواطنين في الطرقات.. وقد ابتكر المعماري القديم لذلك بناءً في باطن الأرض لتخزين مياهٍ يعلوها مباشرةً مبنى على سطح الأرض يُسمى التسبيل ويُطلق عليه مجازاً (السبيل).

عمارةُ التسبيل تتكون من طابقين: الطابق الأول يُعرف بالصهريج المُخصص لتخزين المياه، وكان غايةً في التعقيد المعماري، لأن هذا الطابق كان هو الخزان أو الصهريج الذي سوف يمتلئ بالمياه الكافية ليقوم السبيلُ بمهامه في السقاية؛ وكان لا بد أن يكون سقفُ السبيل مجموعة من العقود المتقاطعة المتينة، حتى تتمكن من تحمل أحمال الطابق الأرضي، خصوصاً أن البئر أيضاً كانت تتميز بالعمق الشديد والاتساع حتى يتسنى لها احتواء أكبر قدرٍ من المياه.

والطابقُ الثاني وهو مُشيد على مستوى الأرض ويتكون من حجرةٍ للتسبيل، يلتف حولها باقي الملحقات، وهذا البناء خاضعٌ لظروفٍ عديدةٍ مثل الموقع والمساحة والنمط والتيارات الفنية المختلفة، ويوجد نوعان من الأسبلة؛ نوعٌ محلي وهي الأسبلة التي وجدت في البلاد العربية قبل خضوعها للدولة العثمانية، وهذا النوع وُجد في مصر وبلاد الشام ولحقت به عادةً حجرةٌ لتعليم وتحفيظ القرآن؛ وتوجد في الدور العلوي (الكُتاب) وآخر يوجد في مجمع خيري متكاملٍ، ومن أشهرها سبيل السلطان قايتباي في القاهرة، وسبيل قايتباي في القدس، وسبيل الكرك بقلعة الكرك الذي تم بناؤه في منتصف القرن الثامن عشر، أما الأسبلة ذات النمط العثماني فكانت تتكون من بناء مستقل بنفسه في أغلب الأحوال، والأسبلة في العصور السابقة كانت من الحجروفقيرة نسبياً في زخارف الواجهات.

ابتكر البناؤون طريقةً لجعل المياه باردةً في الطقس الحار، كانت المياه تُرفع من الصهريج ثم تصب في مجرى خاص بها إلى غرفة السقاية لتصب على لوح رخامي يُسمى الشيزراوان، ثم تهبط من هذا اللوح الرخامي إلى مجارٍ خاصة تجتاز غرفة السقاية إلى واجهةِ السبيل؛ وهنا يكون الماء قد فقد جزءاً كبيراً من حرارته وتحوَّل إلى البرودة النوعية، التي تكفي لأن يرتوي الناس وخصوصاً أيام فصل الصيف.

اتخذ بناءُ السبيل في المعمار العثماني شكلين مختلفين: الشكل الأول هو شكل ذو شباكٍ واحدٍ وأحياناً شباكين أو أكثر؛

كانت الأسبلة ذات الشباكين تقعُ على ناصية شارعين، ولكن هذا النوع اندثر مع الوقت واقتصرت على شباكٍ واحدٍ وذلك نظراً لزيادة الكثافة السكانية بمرور الوقت، وهذا الشكل يلحق في المباني ويُسمى (بسبيل الجدار)، وقد انتشر هذا النوع من الأسبلة في تركيا على نطاقٍ واسعٍ في فتراتٍ لاحقةٍ، لأن بناءه كان يتم على سبيل الوفاء من أقرباء المتوفى كصدقةٍ جاريةٍ عن روحه.

ومنذ القرن الثامن عشر، انتشر بناءُ الأسبلة على النهج العثماني وتتكون عادةً من غرفة تسبيلٍ مستطيلةٍ أو مربعةٍ تختلف في مساحتها حسب المساحة المخصصة للبناء، وتطل على الشارع بوجهةٍ مقوسةٍ في دخلاتٍ ذات عقودٍ قوسيةٍ تتوجها دخلاتٌ أكبر بنفس الشكل، وترتكز على أعمدةٍ جانبيةٍ ويتقدم هذه الدخلات داير رخامي لوضع كيزان للتسبيل، وفي العادة يتم بناء قبة فوقها كقباب المساجد.

وأما عن الخامات الداخلة في تنفيذ الأسبلة، فقد استخدم المعماري الحجر الجيري من النوع المعروف الخافقي ليتحمل وجوده في وسط رطب مع استخدام مؤونة الأثروميل، وحجرة التسبيل كانت تبلط في العهود السابقة بالرخام، ثم تمت الاستعاضة عنه بالبلاطات المزخرفة، وكانت تكسى أيضاً بالرخام، ويختلف بناءُ السبيل باختلاف قيمة الفرد في المجتمع وحالته المادية، الأسبلة الخاصة بالسلاطين والأغنياء كانت أكثر فخامة، حيث كان يتبارى أصحابها في جمال وفخامة بنائها فتبطن وتجلد بالرخام الأبيض البيانكو وهو من أجود أنواع الرخام ويتميز بلونه الأبيض الناصع، وتستعمل المعادن النفيسة في صناعة الصنابير الخاصة بها فهي من النحاس الخالص، وفي بعض الأحيان تصنع من النحاس المطلي بالذهب أو من الفضة الخالصة، وتستعين بأمهر وأشهر الرسامين والخطاطين للنقوش والتزيين، ويتراوح عدد الأحواض في الأسبلة بين حوض إلى خمسة أحواض في العادة وأكبر سبيل يحتوي علي عددٍ من الأحواض هو سبيل مسجد السلطان أحمد الثالث بإسطنبول ويحتوي على ثلاثة عشر حوضاً.

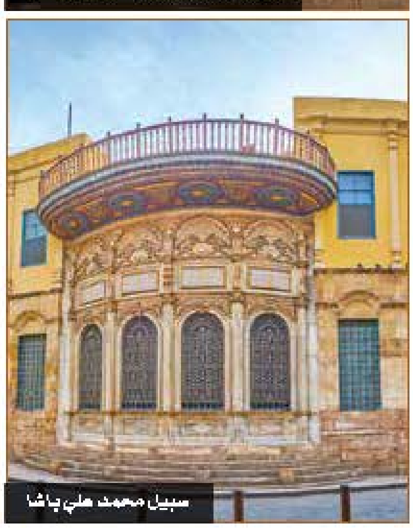
تنوعت أشكالُ الأحواض ما بين مربعة ومستطيلة ودائرية ونصف بيضوية، يحدها حاملٌ رخامي لتوضع عليه الأكواز المعدنية، وزودت بمصاطب من درجةٍ رخاميةٍ ليقف عليها الناس، ألحقت في بعض الأسبلة صنوبر يطلق عليه (مصاصة) لأنه يضخ كمية قليلة من المياه، وقد صنعت خصيصاً لملء الجرار وليس للشرب ويصفها المستشرق أندريه ريموند (كانت هناك أحواض خارج السبيل تقصدها السيدات لملء الجرار)، وكانت أحواضها أكبر حجماً من حجم الأحواض ذات الصنابير العادية، لتناسب الأعمال التي تقدمها للعامة، وعلى هذا فالسبيل العثماني قد أدى خدمة أخرى وهي تزويد الفقراء بالماء اللازم لمنازلهم.

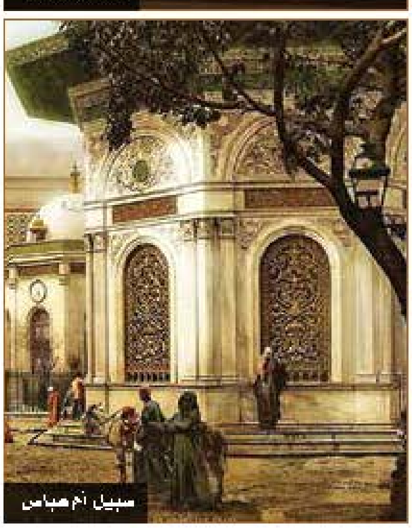
وبالنسبة للمداخل، فهناك مداخل بسيطة وهي عبارة عن أبواب مربعة ومداخل مقرنصة ومداخل معقودة، وهناك أيضاً المداخل نصف الدائرية، وقد ظهر هذا النوع في الفن الإسلامي في جميع العصور والأقطار، وهو أول أنواع المداخل التي استعملت في أقدم أثر عربي إسلامي وهو قبة الصخرة.

استعملت المعادن النفيسة في صناعة الصنابير مثل النحاس المطلي بالذهب أو الفضة الخالصة


سبيل قايتباي في المسجد الأقصى


سبيل سليمان


سبيل محمد علي باشا


سبيل أم عباس



تنتشر في جل البلاد الإسلامية

ومما لا شك فيه أن ما يزيد هذا البناء المعماري جمالاً وأناقة هي الزخارف التي تميزت بالنقش عليها، وتظهر في هذه الزخارف مدى الخبرة والولع اللذين يملكهما الفنان تجاه عمله. وقد ابتكر الفنانون الأتراك وتوسعوا في الأشكال الزخرفية الهندسية كالمثلثات والدائرة والرسوم النباتية التي تُمثل أنواعاً معينة من النباتات كزهرة اللوتس ودوار الشمس، إضافة للثراء الزخرفي في الأرضيات، وأيضاً حشوات مزخرفة والمنفذة بالنقش البارز على الحجر والرخام، ومن أجمل هذه الزخارف الهندسية التي صنعت بالحشو البارز (الطبق النجمي) والذي لا يكاد يخلو منه سبيل عثماني.

وقد تأثر فن بناء السبيل في القرن الثامن عشر بالفنون الغربية مثل فن الباروك والنيو باروك وفن الركوكو، وقد مزج الفنانون الأتراك هذه الفنون مع فنهم ومن ثم أصبح يُطلق على هذا الطراز المهجن اسم (الباروك التركي)، ومن الأسبلة الشهيرة التي صممت على هذا الطراز سبيل أحمد الثالث الذي شيد في النصف الأول من القرن الثامن عشر أمام باب همايون (١٧٢٨م)، وسبيل الحاج محمد أمين آغا في قصر دولمة بهجة (١٧٤٠م).

ومن أهم العناصر الزخرفية في الأسبلة هي الكتابة وبصفة عامة، اللغة العربية عنصرٌ زخرفي في حد ذاته، وإضافة إلى جمال شكلها فهي تخلق نوعاً من التوازن وتحد من امتداد الجدران، وقد أتقن العثمانيون تقليد وتحسين الخطوط الستة المعروفة (النسخ- الحجازي -اللين الثلث- التوقيع- الريحاني- الرقعة النستعليق) وأعمالهم في فن الخط حتى يومنا هذا يحتذى بها في جميع البلدان الإسلامية، ومن أجمل الخطوط التي زينت الأسبلة الخطوط التي تنتهي بشكلٍ دائري والكتابة المتناظرة، حيث يُمكن قراءة الكتابة من الشمال إلى اليمين والعكس وتتداخل حروفها في شكل بديع.

أما مضمون هذه الكتابة فيمكن تقسيمه إلى عدة نماذج، النموذج الأول لا يخلو منه أي سبيل، فهي تؤرخ البناء وتذكر اسم المنشئ وألقابه وتبدأ بالبسملة وفي العادة تكتب كلمة (أمر بإنشاء)، حيث إن كلمة أمر بإنشاء أرقى من كلمة أنشأ، النموذج الثاني لتوضيح وظيفة المبنى كمكان خاص بشرب العطشى تليه كتابة آية قرآنية عن الماء.

النموذج الثالث كتابة دعائية تظهر رغبة المنشئ في عمل الخير وطمعه في نيل الثواب والتقرب إلى الله، تنتهي بذكر أبيات من الشعر عن الماء، أو لمدح صاحب السبيل، أو لأهمية عمل الخير بشكلٍ عام.

بعضُ الأسبلة قد نالها الإهمالُ الجسيمُ، خاصة وأنها قد فقدت الدور الذي تؤديه، إلا أن هناك عدداً كبيراً منها مازال يحتفظ بهيئته المعمارية، ولكنه فقد وظيفته التي بُني من أجلها؛ ويوجد عددٌ محدودٌ من الأسبلة يؤدي عمله حتى الآن، وهي الأسبلة الملحقة بالمساجد والتي تُشرف عليها الهيئات الدينية.

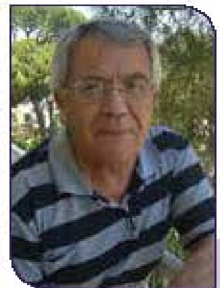
وقد بادرت إمارة الشارقة بالاهتمام في نشر الأسبلة، وعملت على إنشائها في المساجد والأحياء المتعددة مزينة بزخارف العمارة الإسلامية التاريخية.

ابتكر البناؤون طريقة لجعل مياه السبيل باردة في الطقس الحار

انتشرت الأسبلة في تركيا على نطاق واسع كصدقة جارية

جرت العادة على بناء قبة مثل قباب المساجد فوق الأسبلة

موت العريف تشيو لوبِّث



ترجمة: رفعت عطفة
تأليف: شيرو أليغريا *

اعذرني، يا دون بدرو... طبعاً هذه ليست طريقة للتعريف.. لكنّني سأقول لك.. كيف سأوضح لك؟.. مات تشيو لوبِّث. أعرف أنك لا تعرفه وأنّ كثيرين لا يعرفونه.. من سيتوقّف عند رجل يعيش بين الألواح العتيقة، لذلك لم أذهب لآتي بالطوبات. كنّا صديقين، هل تفهمني؟

كنتُ ماراً في السيارة عبرت بپانتشو تورّس. صاح لي: (مات تشيو لوبِّث!) وعندها أتجه إلى بيت تشيو وهناك ألتقي بزوجته، باكية كما هو طبيعيّ، الولد ابن العامين إلى جانب أمّه، وتشيو لوبِّث ممدّد بين أربع شموع.. بدأت تفوح من تشيو لوبِّث رائحةُ الموت وهذا ما جعلني أتذكّرُ أكثر، جعلني أفكّر أكثر بتشيو لوبِّث.. عندما ذهبتُ كي أساعد بشيء.

تلك الرائحة! أنت تفهمني، يا دون بدرو.. كنّا نشمّها هناك في المحيط الهادئ، رائحة الأموات، البورتوريكيين، اليابانيين.. الموت واحد، جرحانا وقتلانا، كانوا يجمعونهم وكنّا نُصادف قتلى يابانيين مضى على موتهم أيّام، يتفسّخون.. والآن تشيو لوبِّث بدأت تفوح منه هذه الرائحة. بعينين ثابتتين كان ينظر تشيو لوبِّث، لا أدري لماذا لم يغمضوهما له جيّداً. كان ينظر بخطّ لمعان ميت؟ كان يلاحظ أنّه ما عاد في جبينه أفكار. هكذا كانوا ينظرون هناك في المحيط الهادئ.. جميعهم يفعلون الشيء ذاته..

وصل ثلاثة أو أربعة إلى السهر على الميت.. عندها حكت زوجته.. أنّ تشيو كان مطمئناً، جالساً كما لو أنّ شيئاً لا يحدث له، وفجأة انكسر شيء في داخله، هنا في الرأس.. وسقط.. قالوا كان هذا نزيفاً في الدماغ.. أنا لم أرد أن أعرف أكثر. كنتُ أفكّر، أتذكّر. لأنّ هذا شيء يدعو للتفكير.. الموت يضحك.

جئتُ بعدها لأبحث عن زوجتي كي آخذها إلى السهر بجانب الميت واعتقدت أنّ عليّ أن أمرّ وأشرح لك يا دون بدرو. لذلك لم أعد بالطوبات، غداً أفعل.

الآن إذا كنت تريد أن تذهب إلى السهر إلى جانب الميت، حتى ولو كان مجرّد ذهاب وإياب.. أنت كنتَ نقيباً، أليس كذلك؟، ولا تتذكّر تشيو لوبِّث، لكن أنت تأتي فقط كي تُلقي عليه التحية، وأنا سأقول له إنّك نقيب..

من سيذكّر تشيو لوبِّث؟ فهو لم يتلقَّ أيّ ميدالية وإن كان يستحقّها.. لم يُجرح قط، فلو حدث هذا لكانوا وضعوا شيئاً على صدره.. لكن ماذا يهمّ هذا.. النجاة! أقول له إنّ الموت يضحك..

أنا جُرحتُ ثلاث مرّات، لكنّها لم تكن جراحاً خطيرة. كانت الطلقات تمرُّ آزّة أمامنا والحربة مثل رعود، ولم تلمس قط تشيو لوبِّث. أتذكّر، مرّةً كان يمضي أمامنا والحربة مركّبة وغصن على الخوذة.. دائماً كان العريف تشيو لوبِّث يمضي في الأمام، حين أتت رشقة رشاش فأصدرت خوذته ما يشبه صوت ناقوس وسقط، جميعنا استلقينا على الأرض وجرى الدم بيننا، لم نعرف من بقي حيّاً ومن مات.. وبعد برهة بدأ العريف تشيو لوبِّث يزحف، رمى قنبلة فطار عشّ الرشاشات بعيداً.. عندها أشار بذراعه وتابعنا تقدّمنا، طبعاً من استطاع منّا. كثيرون بقوا هناك على الأرض، بعضهم يئنّ.. وآخرون صمتوا.

قاتلنا يوماً ونصف اليوم وبدأنا نصادف قتلى قدماء.. الرائحة، رائحة الميّت تلك!.. تماماً مثل الرائحة التي بدأت تصدر عن تشيو لوبِّث.

هناك في المحيط الهادئ كنتُ أقول لنفسي: «من يدري، من كثرة ما هو شجاع يهابه الموت». هذا كلام جنود! لكن الآن أعتقد وأنا أرى الطريقة التي سقط بها، كما لو أنّ رصاصة كانت عالقة في الهواء، أو في عروقه أو دماغه أصابته، إنّ الموت يُرافقنا دائماً.. إنّه بجانبنا وحين نفكّر بأنّه سيصل، يضحك.. ويقول: (انتظر) لذلك احترمته زخاتُ الرصاص. كان يبدو أنّ تشيو لوبِّث لن يموت أبداً.

لكن ها هو ميت، بين أربع شموع.. كما لو أنّني أشمّ رائحته من هنا.. أليس لأنّ رائحة الموت تسكن في رأسي؟ أليست هكذا رائحة العالم؟..

هيّا بنا، يا دون بدرو، رافقني إلى السهر على تشيو.. الذي كان فقيراً ولا يوجد أحد عنده تقريباً، هيّا بنا، أيّها النقيب. ألقِ عليه تحية على الأقل.



* شيرو أليغريا، صحفي وقاص وشاعر بيروي (١٩٠٩-١٩٦٧) كتب روايته الأولى، الأفعى الذهبية في عام ١٩٣).



عبدالكريم يونس

ويبقى الحبُّ

الحبُّ يبقى.. وإن طالت ليالينا   في البعدِ عنكم وراح الهجرُ يكوينا
أنا المتيمُ عشقاً فيكِ مذ لَمَحَتْ   عيناايَ حُسنَكِ يلهو في مغانينا
قد فرّقتْنا دروبُ البَينِ جائرةً   عُمْراً.. وأمستْ صروفُ الدهرِ تُقصينا
لكنْ قلبيَ لم تسكنْ عواصفُهُ   شوقاً.. ولم ينسَ عهداً ضمَّنا حِينا
مرّتْ سنونٌ ونبعُ الأمسِ غايتُنا   حتى يعودَ بقطرِ الوصلِ يُحيينا
هي الحياةُ فما أقسى عوالنَها   هل سَرَّها أنْ ترى ما راح يُبكينا؟
ألقتْ جراحَ النوى ما بين أضلُعِنا   وغــرّدتْ كلما أبكتْ مآقينا
كانت لنا في ليالي الأمسِ أغنيةً   مازلتُ أذكرُ كم أشجتْ مُحِبّينا
وأرقصتْ بلبلاً في غصنِ أيكتِهِ   وضَوّعتْ في المدى ورداً ونسرينا
هناك في الربوةِ الغنّاءِ كم سرحتْ   بنا الطُّيوبُ على مسرى أمانينا
وكلما ضمَّنا في الملتقى سَحَرٌ   راحتْ قطوفُ الهوى بالشُّهدِ تُغرينا
نتلو بروضتِنا الفيحاءِ أدعيةً   ألّا يفرّقَنا دهرٌ ويُقصينا
وأن تظلَّ جنانُ الودِّ تجمعُنا   نلمُّ من غصنِها الأعنابَ والتِّينا
كان الوئامُ غماماتٍ تظلّلُنا   وتمطرُ العشقَ في صفوٍ وتسقينا
لكننا اليومَ أمسينا بغربتِنا   نجمينِ لا ينبغي ظُلماً تلاقينا
فهل تُرى يُرتجى من بعدِ فرقتِنا   أنَّ الزمانَ بعطفٍ منهُ يُدنينا؟
وهل تعودُ لنا الألحانُ نعزفُها   من قبلِ أن يوقظَ الأحبابَ ناعينا؟

معارضة لقصيدة ابن زيدون
(أضحى التنائي...) المنشورة في صفحة (أدبيات)





مبارك أباعزي

البوار

قهوته المعتادة في مقهاه المعتاد أرض بائرة وأنثى عقيمة، إذ لا تؤاتيه سوى أفكار جدباء وقاحلة؛ يُحضِر دوماً أوراقاً بيضاءَ تظل على بياضها إلى أن يغادر، ويجيءُ بأكثر من قلم مخافة أن يخونه الحبر، لكنها جميعها مثل دوار الشمس؛ تدور حيثما أمرها الإلهام الذي لم يعد يلهم بشيء. الأوراقُ البيضاء لا ترى سوى بياض الأغنياء والمترفين الذين يجلسون على كراسيِّهم الوثيرة وفوق طاولاتهم أكثر من وجبة وأكثر من شراب، وحتى كراسيهم منزعجة من ثرثرتهم حول أملاكهم ومشاريعهم، ما أنجزوه وما لم ينجزوه بعد.

كل ذلك كان غباءات أرستقراطية وترفَ حماقاتٍ لا تلفت سواد الحبر إلى بياض الورق. كان في حاجة إلى سواد حقيقي؛ سواد يحرك كيانه من جديد، ليهتز، ليرتجف، لعل الحبر يرتدع فيستجيب. فكّر أن كلَّ ما يحتاج إليه هو أن يفارق المقهى الأبيض ويبحث عن آخرَ أسود. أن يستبدل القهوة الخفيفة ويعوضها بقهوة مُرَّة حتى ينبه خلاياه ويستثير فيها رغبة الحكي.

لم يكن صعباً أن يجد المقهى ذا المواصفات التي أراد. فعدد المقاهي السوداء أكثر بكثير، فقد وجدها أقرب منه إلى ظله.

جلس على الكرسي الذي وجده مناسباً، لم يكن متيناً، وجلسته مهتزة واستقر بالشكل الذي يريحه. النادل الذي ألفه موجوداً دوماً حال دخوله مقهاه الأبيض تأخر، لكنه بعد خمس دقائق جاء. كان شيخاً هرماً أشعث الشعر. الكلمات خرجت من فمه الأدرد مصحوبة برذاذ الريق حين قال:

– ماذا تريد أن تشرب؟

– «ألونجي» من فضلك.

– ماذا؟

– «ألونجي» يا سيدي لو سمحت.

– هل تريد قهوة أم شاياً؟

– قهوة من فضلك، ولتكن مُرَّة.

في زاوية المقهى تماماً بائع سجائر عجوز. هيئته قريبة إلى الآخرة؛ عظامه بارزة، وعيناه عميقتان وناعستان. يمج من سيجارته أنفاساً متلاحقة فيما يغمض عينيه مستشعراً وقع الدخان على رئتيه. سلمه السجائر الأربع التي طلبها بأصابع مرتعشة، نظر باسماً إلى وجهه ونبس شاكراً. خطا باتجاه الطاولة التي وضع فوقها النادل لتوه قهوته السوداء، أبعدها قليلاً عن الكرسي حتى يتمكن من المرور بينهما.. جلس محاولاً أن يبقى على وضعه السابق المريح. لم يستقر كما أراد، حرك الكرسي أكثر من مرة لعله يعثر على الوضعية المريحة بدون جدوى، وحين حركه من جديد انكسرت ساق الكرسي وسقط على الأرض، فيما مالت الطاولة التي تمكن من تثبيتها وهو يهوي تحتها، غير أن القهوة التي لم يذق طعم مرارتها بعد، انسكبت برفق على رأسه الأصلع بعد أن سوّدت أوراقه البيضاء فوق الطاولة.

خرج النادل وقال له ببرود قاتل:

– تعرف أنك ستدفع كل شيء، ثمن الكرسي، وثمن القهوة.

بادله البرود بروداً وهو يقول:

– طبعاً.. طبعاً. أرجو فقط أن تنظف كل شيء، وتحضر لي قهوة جديدة، وسأذهب لإحضار سجائر جديدة فهذه مبعوجة.

وعندما كان يخطو باتجاه بائع السجائر الهزيل، طنَّ في أذنه زعيق مكابح سيارة. التفت منزعجاً ورأى جسداً يزحف تحت السيارة هارباً من الموت؛ زحف.. وزحف.. وزحف، ثم استوى على رجليه أخيراً. كان وجهه الممتلئ أحمرَ مثل حبة طماطم. لحيته خفيفة خجلى، وقامته مستوية، وملابسه نظيفة إلا من أدران الزحف على الإسفلت. كان شاباً مقبلاً على الحياة، تخفي ملامحه طيبة قلب حيٍّ كاد يتلاشى. حين استوى واقفاً، اعتلى درّاجته متأهباً للمضي بعيداً، إلا أن السّائق خرج مسرعاً من سيارته واتّجه صوبه فعانقه. تبادلا حديثاً قصيراً، وربت على كتفه ومضى، فيما داس الشاب على دواسة دراجته وهرب من فاجعة كادت ترسله إلى خالق السّماوات.

عاد إلى المقهى بخطوات عجلى. لقد طنت الفكرة في رأسه مثل زعيق السيارة ذاك. دلف من الباب واتجه صوب النادل. قال له:

– بكم أدين لك؟

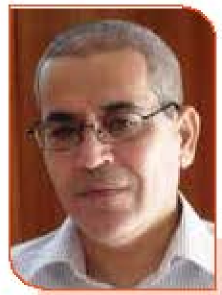
– مئة درهم فقط.

أعطاه الورقة النقدية باستعجال وخرج مسرعاً إلى مقهاه الأبيض. قال في نفسه وتعابير الفرحة تعم ملامحه: أوريكا.. أوريكا. كاتب توقفت به عجلة الإلهام في العالم العلوي، وينزل إلى العالم السفلي ليستلهم منه». أضاف مخاطباً نفسه: (روايتك في الطريق أيها الملعون!).

دخل مقهاه المعتاد، طلب قهوته المعتادة، ركن إلى زاويته المفضلة وبدأ الحبر يستجيب.



نقد



د. سمر روحي الفيصل

(البوار)
قصّة ترميزيّة نموذجية

قصّة مبارك أباعزي (البوار) قصّة لطيفة، تنتمي إلى اتّجاه من اتّجاهات التّعبيريّة، وهو اتّجاه الجمع بين الواقعيّة والتّرميزيّة. ذلك أنّها نصّ واقعيّ يتّسم بالوضوح والتّحديد، من خلال سارد عليم يرصد شخصيّة كاتب جفّ نَبْعُ إلهامه وهو جالس، كعادته، في (المقهى الأبيض) الذي يجلس فيه أناسٌ من شريحة أرستقراطيّة تتلهّى بالحديث عن أملاكها ومشاريعها. وقد فكّر في الانتقال إلى (المقهى الأسود)، لعلّ الإلهام (يُحرّك كيانه من جديد). وحين نفّذ فكرته شاهد في (المقهى الأسود) عالماً آخر ذا لغة مغايرة ومعاناة مختلفة، فتأثّر به، فعاوده الإلهام، فعاد إلى المقهى الأبيض، وشرع يكتب.

هذا هو الإطار الواقعيّ الواضح المحدّد لقصّة البوار، لكنّ هذا الإطار ضمّ ترميزات عدّة، نقلته إلى مستوى فنّيّ ذي دلالة إيحائيّة. ذلك أنّ (مبارك أباعزي) لجأ إلى ترميزات متقابلة. فالمقهى الأبيض الذي يضمّ الأغنياء والمترفين الجالسين على كراسي وثيرة، يقابله المقهى الأسود الذي يضمّ كرسيّاً قديماً جلس عليه الكاتب فاهتزّ وكُسرتْ رجلُه، فوقع الكاتب على الأرض، وسالت القهوة على رأسه (الأصلع). والنّادل في المقهى الأسود شيخ هرم أشعث الشّعْر، وبائع السّجائر عجوز ذو عظام بارزة وعينين عميقتين ناعستين. وحين استعمل الكاتب لفظة (ألونجي) التي يستعملها في المقهى الأبيض دلالة على القهوة، لم يفهم نادل المقهى الأسود مراده، فسأله: هل تريد قهوة أم شاياً؟. قل مثل ذلك في السّيّارة التي كادت تدهس شابّاً وتُميته، لكنّ الشّابّ ذا القلب الطّيّب لم يُعر هذا الحدث أهمّيّة؛ لأنّه سلم من الموت، فركب درّاجته، وغادر المكان بعد محادثة قصيرة مع السّائق الذي اعتذر منه كما توحي القصّة.

هذا العالم الآخر الذي شاهده الكاتب حرّك إلهامه، فعاد إلى المقهى الأبيض وشرع يكتب عنه، وقد أوحت المقابلة بين موجودات المقهيين أنّ عالم الأثرياء هو عالم (البوار) الذي لا يمنح الكاتب الإلهام بالكتابة، في حين يمتلئ عالم المقهى الأسود بما يُحرّك الإلهام. فهو عالم الفقراء الذين يتمتّعون بالقلوب النّقيّة التي تصفح عن الخطأ غير المقصود (السّائق والشّابّ)، وتحتاج إلى تعويض عن أملاكها؛ أي أنّ الكاتب الذي جفّ إلهامه في المقهى الأبيض، واستعاده في المقهى الأسود، راغب في تقديم إيحاء ذي دلالة إيديولوجيّة، هي أنّ الشّعب الفقير العامل هو مصدر الإلهام للكاتب، وهو مصدر يحتاج من الكاتب إلى مخالطة هذا الشّعب ومعرفته وإن كان ينتمي إلى شريحة أخرى. إنّه قادر على الكتابة عن هذا الشّعب من موقع آخر هو المقهى الأبيض. يشير إلى ذلك رجوع الكاتب إلى المقهى الأبيض بعد تأثّره وعودة الإلهام إليه، وشروعه في الكتابة بعد طلبه القهوة التي اعتاد شُرْبَها.



لعلّ هذه الدّلالة الإيديولوجيّة هي القصد الفنّيّ الذي رغب القاصّ مبارك أباعزي في إيصالها إلى المتلقّي. وظنّي أنّها دلالة عميقة، في حدود فهمي لها، أعادتني في أثناء القراءة، إلى سبعينيّات القرن العشرين، حين كان الأدب القصصيّ يدعو إليها بقدر غير قليل من الحماسة. بيد أنّني أعتقد أنّ قيمتها فنّيّة قبل أن تكون إيديولوجيّة. فقد حرص القاصّ، في أثناء بنائه القصّة، على المزج بين المستوى الواقعيّ الذي يحفز المتلقّين إلى القراءة، والمستوى التّرميزيّ الذي يحفز المتلقّين أنفسهم إلى التّفكير في الدّلالة دون أن يُصرّح القاصّ بها، أو يُغامر بتقديمها تقديماً وعظيّاً مباشراً. وحسناً فعل، فالقصّة القصيرة لمحة تقتلها المباشرة، ويرتقي بها الإيحاء.



إعداد: فواز الشعار

قصائد مغنّاة

كُفّي الملام

للشاعر الكويتي فهد العسكر (١٩١٤ - ١٩٥١) ولحّنها أحمد باقر،
وغنّاها شادي الخليج عام ١٩٦٣. (من مقام الهُزام: عائلة السيكا)

كُفّي الملامَ وعَلّليني ... فالشكُّ أوْدى باليقينِ
وتناهبتْ كَبِدي الشُّجو ... نُ فمَنْ مُجيري مِنْ شُجوني؟
وأمَضَّني الداءُ العَيا ... ءُ فمَنْ مُغيثي؟ مَنْ مُعيني؟
أيْنَ التي خُلِقتْ لِتَهـ ... واني وباتَتْ تَجتويني
أرهقتِ روحي بالعِتا ... بِ فأمْسِكيهِ أو ذَريني
أنا شاعرٌ أنا هائمٌ ... أنا مُستهامٌ فاعْذُريني
أنا مِنْ حَنيني في جَحيـ ... مِ آهِ مِنْ حَرِّ الجَحيمِ
أنا تائهٌ في غَيْهَبِ ... شَبَحُ الرَّدى فِيْ قَريني
ضاقتْ بِيَ الدُّنيا دَعيـ ... ني أنْدُبُ الماضي دَعيني

فقه لغة

فروق

الوَجيفُ والرَّجيفُ: كلاهما بمعنى زيادةِ ضَرَباتِ القلبِ، لكنَّ الوَجيفَ بسببِ الفَرحةِ، والرَّجيفَ بسببِ الخَوْفِ.

السِّبْط والحَفيد: السِّبْطُ، هو ابنُ البنتِ، والحفيدُ، ابنُ الابن.

أخطاء شائعة

شاع تعبيرُ (**لا يَلْقى أُذُناً صاغيةً**) والصوابُ مُصْغِية؛ صَغا: مالَ إلى. واسمُ الفاعل المذكر (مُصْغٍ) والمؤنثُ مُصْغِية.

ويقول بعضُهم: (**وكانَ في المؤسَّسةِ موظفون أكِفّاءُ**) بتشديدِ الفاء. والصواب أكْفاءُ (بسكونها). والكُفْءُ هو المُماثِلُ لغيرِه. والكَفاءةُ تعني المَقْدرةَ. أمّا (أكِفّاءُ)، فهي جَمْعُ كَفيف.

جماليات اللغة

منَ المُحسِّنات البديعية: المُزاوجةُ، وهي أن يُجمعَ بَيْنَ الشرطِ والجزاءِ في ترتيبِ لازمٍ عليهما معاً نحو:

إذا ما بَدَتْ فازدادَ منها جمالُها ... نَظَرْتُ لها فازْدادَ منّي غرامُها

وقولِ البحتري:

إذا ما نَهى النّاهي فَلجَّ بيَ الهَوى ... أصاخَ إلى الواشي فلجَّ بِهِ الهَجْرُ

وادي عبقر

أَضحى التّنائي ابنُ زيدون

أبو الوليد أحمدُ بنُ عبدِ الله، المَخزوميّ. وُلد ٣٩٤هـ، ١٠٠٣م في قرطبة، وتوفّي فيها ٤٦٣ هـ ١٠٧١ م. وزيرٌ وكاتبٌ وشاعرٌ، عُرف بحبِّهِ لولّادةَ بنتِ المُستكفي.

وقعتْ بينَ الشاعرِ ومحبوبتِهِ جفوةٌ، وذهبتِ المحبوبةُ تَكيدُ له، وترومُ وُدّاً جديداً، فنافسهُ في حبِّها ابنُ عبدوس، الذي كان ابنُ زيدونَ هجاهُ. وانتقاماً منهُ أوغرَ صَدْرَ الأميرِ عليهِ، فسجنَهُ، فلمْ يزلْ يرومُ دُنوَّ ولّادة فيتعذّر، فلمّا يئسَ منْ لقياها، كتبَ إليها يستديمُ عهدَها، ويعتذرُ، ويعْلِمُها أنّهُ ما سلاها:

(من البسيط)

أَضْحى التّنائي بَديلاً مِنْ تَدانينا ... وَنابَ عَنْ طيبِ لُقْيانا تَجافينا

أَلا وَقَدْ حانَ صُبحُ البَيْنِ صَبَّحَنا ... حَيْنٌ فَقامَ بِنا لِلحَيْنِ ناعينا[1]

مَن مُبلِغُ المُلبِسينا بِانتِزاحِهِمُ ... حُزناً مَعَ الدَهرِ لا يَبلى وَيُبْلينا[2]

أَنَّ الزَمانَ الَّذي مازالَ يُضحِكُنا ... أُنساً بِقُربِهِمُ قَدْ عادَ يُبكينا

غيظَ العِدا مِنْ تَساقينا الهَوى فَدَعَوْا ... بِأَنْ نَغَصَّ فَقالَ الدَهرُ آمينا

وَقَدْ نَكونُ وَما يُخشى تَفَرُّقُنا ... فَاليَومَ نَحنُ وَما يُرْجى تَلاقينا

يا لَيتَ شِعري وَلَمْ نُعْتِبْ أَعادِيَكم ... هَلْ نالَ حَظّاً مِنَ العُتْبى أَعادينا

لَمْ نَعتَقِدْ بَعْدَكُم إِلّا الوَفاءَ لَكُمْ ... رَأياً وَلَمْ نَتَقَلَّدْ غَيرَهُ دينا

ما حَقُّنا أَنْ تُقِرّوا عَيْنَ ذي حَسَدٍ ... بِنا وَلا أَن تَسُرّوا كاشِحاً فينا

بِنْتُمْ وَبِنّا فَما ابتَلَّتْ جَوانِحُنا ... شَوقاً إِلَيكُم وَلا جَفَّتْ مَآقينا[3]

نَكادُ حينَ تُناجيكُم ضَمائِرُنا ... يَقْضي عَلَينا الأَسى لَوْلا تَأَسّينا



١- الحَيْن: الهلاك. ٢- الانتزاح: الرَّحيل. ٣- بِنْتُم: بَعُدْتُم

ينابيع اللغة

ابن منظور

أبو الفضل، مُحمّدُ بنُ مُكرّم، جمالُ الدين ابنُ منظور الأنصاريّ.

وُلد عام (٦٣٠ هـ)، في مصرَ (وقيل: في طرابلسَ الغرب) وخدَمَ في ديوانِ الإنشاءِ في القاهرة. ثمّ وُلّي القضاءَ في طرابلس.

تميّزَ ابنُ منظورٍ بمكانَتِهِ العاليةِ في عصره، واستمرتْ حتى أيامنا هذه، وله فضلٌ كبيرٌ قدّمهُ إلى الأدبِ، لأنّه كانَ عالماً في الفقْهِ واللغةِ، فَعَمِلَ على جَمعِ الأصولِ الخاصّةِ بالنّحْوِ والتاريخِ والكتابةِ.

أُصيبَ بالعَمى في أواخرِ حياتِهِ، وتُوفّي في مِصرَ، عام (٧١١هـ/١٣١١م).

قال ابنُ حَجر: كان مُغرىً باختصارِ كُتُبِ الأدبِ المُطوّلة.

وقال الصفدي: لا أعْرِفُ في كتبِ الأدبِ شيئاً إلّا وقد اختصرَه.

ومِنْ كُتبِهِ: مُختارُ الأغاني الكبير. ومُخْتَصرُ تاريخ بَغداد للخطيب، ومُخْتَصرُ تاريخِ دمشق لابنِ عَساكر.. وغيرها.

أما أهمُّ أعمالِه، فهو (لسانُ العرب)، وهو مِنْ أشْهَرِ المَعاجِمِ العربيّة،



وهو مَوسوعةٌ شاملةٌ لمعاجمِ اللغةِ العربيّةِ مِنْ ألفاظِها ومعانيها. وجمعَ فيهِ بيْنَ المَعاجمِ الخمسةِ السّابقةِ له، وهي: تهذيبُ اللغةِ للأزْهري، والمُحْكَمُ لابنِ سِيدَه، والصِّحاحُ للجَوْهري، وحَاشيةُ الصِّحاح لابنِ بَرّي، والنهايةُ في غَريب الحديثِ لعِزّ الدِّين بن الأثير.

وسلكَ ابنُ منظور في (لسان العرب) مَسْلكَ الجَوهري في الصِّحاح، إذ اعتمدَ الترتيبَ الهِجائيَّ في حُروفِ الكتاب، وبَنى أبوابَه على الحَرْفِ الأخيرِ مِنَ الكلمةِ، ثمّ الأولِ فالثاني وهكذا.

يتضمّنُ المعجم ثمانينَ ألفَ مادةٍ لُغوية، وهو ضِعْفُ عَددِ موادّ (الصِّحاح)، وأكثرُ بعشرينَ ألفاً مِنْ مَوادِّ (المحيط) للفيروز آبادي.

واستهلَّ ابنُ منظور مُعْجَمهُ بمُقدِّمةٍ طويلةٍ، ووضعَ بينَها وبين المُعجم بابَيْن هما: تَفسيرُ الحُروفِ المُتقطّعةِ في أوائلِ سُورِ القرآنِ الكريم. وألقابُ حُروفِ المُعجم وطبائعها وخواصها. ويتميّز لسانُ العربِ باستشهادِهِ بآياتِ القرآن الكريم، وبالأحاديث النّبويّةِ الشّريفة، وبأبياتِ الشِّعْرِ العربي، وآراءِ اللُّغويين والنَّحْويين.

يتألفُ مِنْ عشرين جُزءاً، ويزيدُ كل جُزْءٍ على ثلاثمِئةِ صَفْحةٍ.



واحة الشعر

عَرِيب المأمونيّةُ

إحدى الفتياتِ اللواتي امتلكن الموهبةَ والإبداعَ، قال فيها الموسيقيُ إسحاقُ المَوْصلي: (ما رأيتُ امرأةً قطُّ أحسَنَ وَجْهاً وأدَباً وغِناءً وضَرْباً ولَعِباً بالشَّطرَنجِ والنَّرْدِ مِنْ عَرِيب، وما تشاءُ أنْ تجِدَ خَصْلةً حَسَنةً طريفةً في امرأةٍ إلا وجدتَها فيها).

وُلدتْ عَرِيب سنةَ (١٨١ هـ/ ٧٩٧م)، وبلغتْ غايةً في الرِّفْعَةِ والشُّهرةِ لَمْ تَصلْ إليهما جاريةٌ قبلَها، برُغمَ صُعوبةِ طفولتِها. وَصلَتْ إلى أن يتنافسَ الملوكُ والأمراءُ في الاحتفاظِ بها.

كانتْ تُلقَّبُ (شادية البَلاطِ المَلكي).

كانت أمُّها فاطمةُ ذاتَ حُسْنٍ وبَهاء، وكان سيِّدُها يَحْيى البَرمكيَ، ولما شاهدَها جعفرُ ابنُ يَحيى، تعلَّقَها قلبُه، وأرادها فتَمَنَّعتْ، فزادَ هُيامُه بها، وظلَّ يُلِحُّ، حتى تزوَّجها، فولَدتْ عَريب، لكنَّ يَحْيى، لم يعترفْ بالزواجِ، وانتقمَ منْ وَلدهِ وفاطمةَ، وعذَّبها إلى أن ماتتْ. وبدأت عَريبُ رحلةً جديدةً ملأى بالمفاجآت.

حَملها أبوها سرّاً إلى سيِّدةٍ، أصبحتْ مُربِّيتَها، وبقي يتحمَّلُ نفقتَها إلى أنْ وقعتْ مأساةُ البَرامكةِ، وماتَ جعفرُ، وبقيتِ الطفلةُ بلا مُعينٍ، ما اضْطر السيدةَ إلى بيعِها إلى رجل، باعها، كذلك، إلى صاحبِ مَركبٍ سافر بها إلى البَصرة، وكانت آنذاكَ تضمُّ خيرةَ العُلَماءِ في النَّحْوِ والشِّعرِ والعُلومِ والغِناءِ والخَطِّ، وكانَ هؤلاء أساتذتَها في سابقةٍ لم تتوافرْ إلا لقلةٍ من نظيراتِها، وسُرعان ما برزتْ فيها كلِّها.

وصلَ خبرُها إلى الخليفةِ الأمين، فاشتراها، وبعدَ مقتلِه، أخذها المأمونُ، وكان أديباً مُثقفاً، فأكرمَها، وأنزلَها مكانةً رفيعةً، فلُقِّبت بـ(المَأمونية)، نسبةً إليه. وحين تُوفِّي المأمونُ، أخذها المُعتصمُ، ثمَّ المُعتزُّ، وحَرَصا على مَنحها امتيازاتٍ وحُضوراً لم تَحصلْ عليهما غيرُها مِنَ الشَّواعرِ والمُغنِّياتِ.

وكانتْ تتقنُ العَزفَ على العودِ؛ قال عنها الأصفهانيّ في كتابه (الأغاني): (كانت عَريب مُغنيةً مُحسنةً، وشاعرةً صالحةً، وكانت مَليحةَ الخَطِّ والمَذْهَبِ في الكلام، ونهايةً في الحُسْنِ، وجَوْدةِ الضَّرْب، وإتقانِ الصَّنْعةِ والمَعرفةِ بالنَّغَمِ والأوتار، والروايةِ للشعر والأدب).

من جميلِ شعرِها:

أَشكو إلى اللهِ ما أَلقى مِنَ الكَمَدِ	حَسْبي بِربّي وَلا أَشكو إِلى أَحَدِ
أَينَ الزَّمانُ الَّذي قَد كُنتُ ناعِمةً	في ظِلِّهِ بِدُنُوّي مِنكَ يا سَنَدي
وَأَسأَلُ اللهَ يَوماً مِنكَ يُفرِحُني	فَقَد كَحَلْتُ جُفونَ العَيْنِ بِالسَّهَدِ

ولها أيضاً:

إذا كُنتَ تَحذَرُ ما تَحذَرُ	وَتَزعَمُ أَنَّكَ لا تَجْسُرُ
فَما لي أُقيمُ عَلى صَبْوَتي	وَيَومُ لِقائِكَ لا يُقدَرُ
تَبَيَّنتَ عُذْري وما تَعذِرُ	وَأَبلَيتَ جِسمي وما تَشْعُرُ
أَلِفْتَ السُّرورَ وَخَلَّيْتَني	وَدَمْعي مِنَ العَينِ ما يَفْتُرُ

ارتجالات



السيد رمضان السيد

هَا قَدْ عَشِقْتَ وَأَضْنَى قَلْبَكَ الْوَجَلُ   فَاسْطُرْ هَوَاكَ فَتَأْرِيخُ الْهَوَى الْغَزَلُ
وَارْسُمْ بِحِبْرِكَ وَجْهًا مَا الْتَقَيْتَ بِهِ   مُذْ أَسْرَجَ الظَّاعِنُونَ الْخَيْلَ وَارْتَحَلُوا
خَلَعْتَ مِنْ وَهْمِ تَخْيِيلٍ شَطَحْتَ بِهِ   حُسْنًا عَلَى جَسَدٍ لِلْوَهْمِ يَمْتَثِلُ
فَرَاشَةُ الْحُلْمِ لَا تَنْفَكُّ رَاعِشَةً   حَتَّى يَكُونَ بِنَارِ الْوَاقِعِ الْأَجَلُ
كَمْ ذَا تُرَاوِدُ أُوتَارَ السُّطُورِ هَوًى   عَنْ كُلِّ لَحْنٍ فَرِيدٍ لَيْسَ يُبْتَذَلُ
وَكَمْ نَصَبْتَ جُسُورَ الصِّدْقِ تَعْبُرُهَا   إِلَى الَّتِي قَلْبُهَا تَصْطَادُهُ الْحِيَلُ
فَصَدَّقَتْ كُلَّ مَنْ بِالْعِشْقِ قَدْ نَطَقُوا   حَاشَاكَ إِنَّ الْهَوَى كَالشِّعْرِ يُنْتَحَلُ
قَالُوا لَهَا، أَنْتِ أَنْغَامٌ مُجَسَّدَةٌ   فِي وَصْفِهَا قَدْ تَبَارَى الشِّعْرُ وَالزَّجَلُ
قَالُوا لَهَا، إِنَّ أَنَّاتِ النَّشِيجِ لَهَا   فِي النَّفْسِ وَقْعٌ بَهِيٌّ مَا لَهُ مَثَلُ
قَالُوا لَهَا، إِنَّ تَاجَ الذُّلِّ مَفْخَرَةٌ   بِهِ الرُّؤُوسُ عَزِيزَاتٌ لَهَا ثِقَلُ
وَتَسَيَّلُوا مِنْ بُطُولَاتٍ مُبَهْرَجَةٍ   خُرَافَةً وَعَلَى أَعْتَابِهَا قُتِلُوا
قَالُوا، وَظَلَّ الْهَوَى اللَّمَّاعُ مَعْدِنُهُ   دَفِينَ صَدْرِكَ لَا يَبْلُو وَلَا يَصِلُ
حَتَّامَ تَصْنَعُ مِنْ حُبٍّ تَفِيضُ بِهِ   مَوْجًا يَمُوتُ شَهِيدًا وَهْوَ يَرْتَحِلُ؟
فِي حُمْرَةِ الْخَدِّ قَدْ صُغْتَ النَّسِيبَ لَهَا   أَمْ حُمْرَةِ الْجُرْحِ أَمْ كِلْتَاهُمَا خَجِلُ؟
وَغَرَّكَ الْكُحْلُ فِي أَهْدَابِ نَاعِسَةٍ   أَمْ هَزَّكَ الدَّمْعُ مِنْهُ الْعَيْنُ تَكْتَحِلُ؟
وَبِتَّ تَغْزِلُ بِالْأَحْزَانِ أُغْنِيَةً   خُيُوطُهَا بِدِمَاءِ الْحُبِّ تَنْسَدِلُ
رُفُوفُ ذِكْرَاكَ بِالْآلَامِ مُثْقَلَةٌ   وَوَمْضُ عَيْنِكَ فِي الْآمَالِ مُرْتَحِلُ
كُلُّ الْقَوَافِي الَّتِي مَاتَتْ مُطَرَّزَةً   نَسِيتَهَا وَوَقَفْتَ الْيَوْمَ تَرْتَجِلُ
أَشْمَتَّ صَبْرَكَ فِي يَأْسٍ يُبَاهِلُهُ   أَنْ سَوْفَ يَنْفَدُ مِنْكَ الْحُبُّ وَالْأَمَلُ
يُجَدِّدُ الْعَذْلُ ذِكْرَى مَنْ فُتِنْتَ بِهَا   فَيَسْتَحِيلُ هُيَامًا كُلَّمَا عَذَلُوا
أَدْرَكْتَ أَنَّ مَسَافَاتِ الْغَرَامِ لَهَا   أَوَاخِرٌ هِيَ فِي عُرْفِ الْهَوَى أُوَلُ
وَعَلَّمَتْكَ اللَّيَالِي فَضْلَ حِكْمَتِهَا   أَنَّ النَّهَارَ لِشَخْصِ اللَّيْلِ مُنْتَحِلُ
سَيَعْرِفُ الصُّبْحُ لَحْنًا كَانَ أَجَّلَهُ   يَوْمًا وَتَنْهَلُ مِنْ لَأْلَائِهِ الْمُقَلُ
وَسَوْفَ تَعْلَمُ لَيْلَى صِدْقَ صَاحِبِهَا   نُبُوءَةُ الْحُبِّ لَا يَرْقَى لَهَا الدَّجَلُ



تغلبت على أحزانها بالشعر

فدوى طوقان فضلت أن تبقى في حضن وطنها عشبة وزهرة

عاشت أكثر من نصف عمرها مسجونة بعادات وتقاليد بالية عقيمة.. حرمت خلال هذه السنوات من استكمال تعليمها والخروج من المنزل ومن الحب والزواج، وعندما كتبت الشعر كان عليها أن تحرم من كلمات الإشادة والإعجاب، لأنها كانت تستخدم أسماء مستعارة.. كانت زهرة الفل التي أهداها لها أحد الشباب أثناء عودتها من المدرسة سبباً في سجنها في المنزل، عندما كانت في الخامسة عشرة من عمرها.



وليد رمضان الشوري



ولدت رائدة الشعر النسوي الفلسطيني فدوى عبدالفتاح طوقان في مدينة نابلس في الأول من مارس عام (١٩١٧)، ورحلت عن الحياة في (١٢ ديسمبر عام ٢٠٠٣).. وهي شقيقة شاعر فلسطين الكبير إبراهيم طوقان (١٩٠٥–١٩٤١)، وأحمد طوقان (١٩٠٣–١٩٨١) رئيس وزراء الأردن الأسبق عام (١٩٧٠)

وتنتمي فدوى إلى أسرة عريقة وذات نفوذ سياسي.. كادت فدوى ألا تخرج إلى الحياة، لكن إرادة الله كانت أكبر من عدم خروجها للحياة، لتصبح السابعة بين إخوانها العشرة.. ستة ذكور وثلاث إناث.

ومنذ طفولتها وجدت فدوى نفسها في مجتمع ذكوري، يفرض قيوداً على الإناث، فعندما بلغت سن الثامنة التحقت بمدرسة العلوم الابتدائية والدينية لتحفظ الكثير من أجزاء القرآن الكريم، وعندما بلغت الخامسة عشرة من عمرها سجنها والدها في المنزل وزاد من حزنها رحيل معلمتها المحببة إلى قلبها.

وسط هذه الأحزان والحرمان من التعليم والحرية والحياة الطبيعية، كان شقيقها الأكبر إبراهيم طوقان، الذي كان يخطو خطوات واسعة في مضمار الشعر الوطني، هو باب الأمل وشعاع النور الذي أضاء الطريق المظلم أمامها، فكان أستاذها ومعلمها (كان يكبرها باثني عشر عاماً)، فقام باطلاعها على مكتبته الخاصة وعلمها كيف تتذوق الشعر وتكتبه بعد أن نصحها بالاطلاع على دواوين الشعر العربي وكتب التراث، وحفظ أشعار كبار الشعراء المميزين، وأرشدها أيضاً إلى الطريق الصحيح لكتابة الشعر وشجعها على نشره في الصحف والمجلات العربية في مصر والعراق ولبنان.

وبعد مرور نحو عام، كانت فدوى تكتب الشعر وتعرضه على شقيقها، الذي أعجب به كثيراً، فأرسلت قصيدتين الى مجلة (الأمالي) اللبنانية التي نشرت القصيدتين تحت اسم فدوى واسم آخر مستعار هو دنانير.

برعت فدوى طوقان في كتابة الشعر، فكان شعرها يتميز بجزالة غير متوقعة وصدق عاطفي عندما تكتب فرحاً أو حزناً، فاللغة التي تكتبها صادقة ومتماسكة وناضجة، فالشعر العمودي الذي اختارته فدوى في البداية امتاز بالرومانسية، ثم انتقلت إلى الواقعية والرمزية في الشعر الحر، إلى أن اتجهت إلى القصيدة التقليدية، حتى بلغ شعرها نحو (١٢٢٠) قصيدة ترجمت خلالها تجاربها في الحب، والاحتجاج على تقاليد المجتمع البالية والثورة على الاحتلال الإسرائيلي لوطنها وبلدتها نابلس.

كان رحيل شقيقها إبراهيم طوقان عام

(١٩٤١) صدمه بالغة أفقدتها اتزانها النفسي فرثته بقصيدة تقول فيها (حياتي دموع وقلب ولوع – وشوق وديوان شعر وعود – وفي ليل سهدي يحرك وجدي – أخ كان نبع حنان وحب – وكان الضياء لعيني وقلبي – فهبت رياح الردى العاتية – وأطفأت الشعلة الغالية).

وبعد رحيل شقيقها إبراهيم، رحل والدها عن الحياة، فتحررت فدوى من سجنها وقيودها، التي فرضت عليها لسنوات طويلة، فبدأت تكتب الشعر برغبة أكبر وإقبال على الحياة، ثم قررت أن ترسل ما كتبته إلى مجلة (الرسالة) المصرية التي تلقت قصائد الشاعرة الفلسطينية بترحاب وإعجاب شديدين، خاصة الكاتب الكبير أحمد حسن الزيات والشاعر علي محمود طه، الذي أهدى ديوانه (ليالي الملاح التائه) إلى الشاعرة، بعد أن سطر كلمات الإعجاب والإشادة بشعرها.

وجدت فدوى طوقان تشجيعاً كبيراً من الناقد المصري أنور المعداوي، بعد أن صدر لها الديوان الأول (وحدي مع الأيام)، فأصبحت فدوى طوقان أحد أبرز وأهم الأسماء في مجال الشعر النسوي في الوطن العربي بفضل موهبتها الحقيقية وبراعتها في تجسيد وترجمة معاناة المرأة في المجتمع الشرقي، ومحاولتها تحطيم القيود المفروضة عليها والعزلة التي عاشتها وسط القهر والظلم والألم، فهي تقول في إحدى قصائدها (حياتي.. حياتي أي كلها – إذا ما تلاش غداً ظلها – سيبقى على الأرض منه صدى – يردد صوتي هنا منشدا – حياتي دموع وقلب ولوع – وشوق وديوان شعر وعود)، شاركت فدوى طوقان في بداية الخمسينيات في الحياة السياسية بعد أن نشرت ديوانها (وجدتها – ١٩٥٦)، ثم ديوانها الثالث (أعطنا حباً – ١٩٦٠)، ثم سافرت عام (١٩٦٢) إلى إنجلترا بعد تلقيها دعوة من ابن عمها، الذي كان يدرس في لندن بجامعة أكسفورد، وكان معجباً بشعرها، وقد أحبته فدوى لكن حبها كان من طرف واحد، فقررت الابتعاد وتعلم اللغة الإنجليزية وزيارة المكتبات والاطلاع على الثقافة والحضارة الأوروبية الحديثة.

لم تستمر فدوى في إنجلترا كثيراً بعد أن وصلها نبأ وفاة شقيقها نمر طوقان الأستاذ في الجامعة الأمريكية ببيروت، إثر حادث سقوط طائرة، وفي عام (١٩٦٧) شاهدت احتلال مدينتها نابلس فذاقت مرارة الاحتلال والألم والقهر وغياب الحرية، فكان شعرها الوطني صادقاً ومعبراً عما بداخلها من قهر وحسرة، وكان تحريضاً على المقاومة والنضال ورفض الواقع وكسر القيود والأغلال، فقدمت عام (١٩٦٨) ديوانها (أمام الباب المغلق)، ثم (الليل والفرسان – ١٩٦٩)، ثم (على قمة الدنيا وحيدا – ١٩٧٣)، و (كابوس الليل والنهار – ١٩٧٤)، وفي إحدى قصائدها تقول (ستنجلي القمرة يا موطني – ويمسح الفجر غواش الظلم – والأمل الظامئ مهما ذوى – لسوف يروى بلهيب ودم – هو الشباب الحر ذخر الحمى – اليقظ المستنفر المنتقم).

اتجهت فدوى طوقان إلى الحياة العامة في نابلس، فأصبحت تحضر المؤتمرات واللقاءات والندوات التي يعقدها الشعراء الفلسطينيون البارزون من أمثال محمود درويش وسالم جبران وتوفيق زياد وسميح القاسم وإميل حبيبي وغيرهم، وقد أطلق عليها محمود درويش (أم الشعر الفلسطيني)، كما وصفها بأنها أحد أضلاع المثلث الشعري العربي، إلى جانب نازك الملائكة وسلمى الخضراء الجيوسي، كما أطلق عليها شقيقها إبراهيم لقب (أم تمام) تشبيهاً بالشاعر أبو تمام، لكن أحب أسمائها المستعارة إلى قلبها كان اسم (المطوقة)؛ لأنه يتضمن إشارة مزدوجة (اسم العائلة – طوقان – والفتاة التي تعيش في مجتمع يقيد حرية المرأة).

في عام (١٩٨٥) نشرت فدوى أهم أعمالها النثرية (رحلة جبلية – رحلة صعبة)، وهي سيرة ذاتية، ترجمت خلالها مسيرتها الإبداعية وولادة هويتها الشخصية ورحلة التخلص من القيود الأسرية والاجتماعية والبحث عن الامل والمستقبل والحرية الشخصية والوطنية.. كانت فدوى في سيرتها الذاتية أكثر جرأة وقدرة على البوح والاعتراف وعدم الخوف من ردود الأفعال التي كانت في انتظارها من مجتمع ذكوري محافظ، وفي الجزء الثاني من سيرة حياتها (الرحلة الأصعب ١٩٩٣) كشفت بعض ما في حياتها من تجارب فاشلة، وتجربتها مع أنور المعداوي من خلال الرسائل، وحبها لابن عمها المقيم في إنجلترا.

لم تخف فدوى طوقان من تعرية الذات وتصوير الاستبداد الاجتماعي، والقيود المفروضة على المرأة في المجتمعات العربية، فقد عاشت عمرها كله تعاني القيود التي فرضت عليها، حتى بعد أن أصبحت حرة فقد أصبح الحزن كما تقول العنصر الأساسي في حياتها.

وكتب على قبرها (كفاني أموت عليها، أدفن فيها – وتحت ثراها أذوب وأفنى – وأبعث عشب على أرضها – وأبعث زهرة إليها – تعبث بها كف طفل نمته بلادي – كفاني أظل بحضن بلادي – تراباً وعشباً وزهرة).



من أغلفة كتبها

لعب شقيقها الشاعر إبراهيم طوقان دوراً كبيراً في تذوقها للشعر ومن ثمّ إبداعه

كتبت أشعارها بأسماء مستعارة في المجلات الثقافية في مصر والعراق ولبنان


نازك الملائكة


أنور المعداوي


سلمى الخضراء الجيوسي


إبراهيم طوقان



د. يحيى عمارة

ظاهرة الاختلاف سمة بارزة في ثقافة الإنسان ومعرفته وإبداعه

ظاهرة الاختلاف سمة بارزة في ثقافة الإنسان العلمية والأدبية والفكرية، لأن الاختلاف ركن أساس لوجود الثقافة، وعنصر مؤسس لكل فكر فلسفي، فلا يكون الفيلسوف فيلسوفاً إذا لم يكن ذا رأي خاص به يختلف قليلاً أو كثيراً عن آراء غيره من الفلاسفة. حتى قال جيل دولوز: (الفلسفة لن تكون أي شيء إن كانت لا تحمل توقيع مبدعيها). فالاختلاف تأكيد للتحرر، وإثبات للفرد، ومغامرة في التجديد على مستوى الرؤية وعلى مستوى التعبير معاً، ومن ثم هو تجربة معرفية وجمالية لمعانقة الإبداع الحقيقي القائم على مثل هذه الأفكار المتمحورة حول مقولة: إن كل تجربة لها عالمها المغاير عن التجارب الأخرى في عملية الإبداع، التي هي في الأساس تعبير عن حضور خاص في العالم وعن مفهوم للكون وللوجود، وهو يزيد وينقص تبعاً لعوامل كثيرة، منها التاريخي والجغرافي والثقافي البحث.

فالاختلاف مبدأ مؤسس للأكوان والعوالم، ذلك بأن (المزاج الواحد لا يجمع اثنين في الكون، وأن الطبيعة لا تلد توأمين)، اختلاف الأمزجة يؤدي إلى اختلاف القبولية، وإلى التفاضل بين أجناس المخلوقات وأنواعها وأشخاصها، لكن التفاضل يكون في الدرجة لا في الطبيعة، انطلاقاً من التباين في الأذواق، مع العلم، حسب «مادام دي ستايل»: (أن اختلاف الأذواق لا ينشأ من أسباب عارضة فقط، بل ينبثق كذلك من مصادر أساسية في الخيال والفكر). لهذا كان ضرورياً الاختلاف بين الناس، والاختلاف بين الشرائع، والاختلاف بين الأزمان، والاختلاف بين المقاصد، والاختلاف بين التوجهات، حيث في ضوء هذا المعنى يتأسس النص الإبداعي، وفي ظل هذه القاعدة يحيا الإبداع العظيم. فالإبداع الخالد هو الذي يستطيع أن يضم بين جناحيه حركة الحياة، ويستطيع أن يثير في المتلقي انطباعاً يقينياً بحركة الحياة النابضة بعلاقات المجتمع البشري، ولكن بعد أن يخضعها لعملية تنظيم وتنسيق فني، فالمبدع لا يكون مبدعاً باتفاقه مع من سواه، وإنما يكون ذلك باختلافه الذي يميزه ويميز إبداعه ويفصح عن تفرده، لأن جوهر الإبداع يكمن في التباين وليس في التماثل، فالشاعر مثلاً حين يبدع نصاً شعرياً (انزياحاً في البنية المعرفية)، يكتسب وجوداً ذهنياً ديمومياً، يتغلغل في عقلية المجتمع ورؤيته. والشاعر الحقيقي هو ذلك الذي يحاول قدر الإمكان

> **التجربة الشعرية عند الشعراء الأصلاء تنمو باستمرار وتتخذ طريقها نحو الأشمل**

أن يتجنب الطريق المعبد المألوف، وأن يبحث بنفسه عن طريقة في التعبير تكون جزءاً من بصماته الخاصة التي لا تجمعه بشاعر آخر.

كما أن ثراء التراث الشعري لشعب ما، يقاس بمدى هذا التباين، حيث جمالية المحاكاة تتوازى مع المجتمعات ذات البعد الواحد، والفكر الواحد. أما جمالية الاختلاف؛ فهي تتوازى مع المجتمعات ذات الأبعاد المتعددة، ولعل جوهر الاختلاف الموجود في الشعر العربي قديماً وحديثاً ومعاصراً، كان سبباً من أسباب تطور القصيدة العربية، بيد أن هذا الاختلاف لا يعني القطيعة مع السابق، بل مفهوم الإبداع يتطلب الإتيان بالمختلف، مع الاستحضار التام للتجارب والمعارف السابقة والاطلاع عليها، والتأثر بها، حيث وجود الأجناس الأدبية في تعاقب زمني، وهو الدليل على وجود تقاليد تفرض نفسها على المبدعين. فالذي يحدث هو أن العمل الأدبي يخلق شكله الخاص به، وأنه ينساب في شكلٍ هو ميراث من الآداب القديمة، فالأجناس الشعرية والنثرية كلها عبرت القرون على هذا النحو، عبارة عن أوان حقيقية تملأ كل مرة بسائل مختلف. وهذه الأواني من ناحية أخرى يصيبها شيء من التغير، بتأثير السائل الذي يصب فيها، ولكنها لا تفقد ملامحها الأصلية. فالرجوع إلى النموذج أو النماذج المختلفة شيء ضروري بالنسبة إلى الشعراء لاكتساب هذا التصور الذي يوسع مداركهم ويعمق تجاربهم، فالشاعر المبدع مهما بلغ في تجربته الشعرية من الرقي يظل مديناً لمجموعة من التجارب السابقة، فهو لا يخلق أشياءه من عدم، وإنما يخلقها من خلال الجسور التي يقيمها مع الآخرين، فالتجربة الشعرية عند الشعراء الأصلاء تنمو باستمرار، وتتخذ طريقها نحو الأشمل دائماً.

فعلى الشاعر ان يتحرك كما يشاء ويقرأ ما يحلو له ويعمد إلى ملء مخزونه ومحفوظه بحرية، ودون أن تكون هناك رقابة تفرض عليه، فكلما كثرت القراءات وتعددت المصادر واختلفت التجارب، كان الشاعر أكثر أصالة وأعمق إبداعا. وتكفي المقارنة فقط ما حصل على مدى ثلاثة قرون هي: القرن الأول قبل الإسلام، والقرنان الأول والثاني من عهده.. فمن معلقات الشعر الجاهلي إلى شعر الغزل في الحجاز إلى شعراء العهد الأموي إلى المولدين في مطالع العهد العباسي، ليس الأمر مجرد تغير في المواضيع المطروقة والأغراض المتناولة، وإنما التطور أبعد في أعماق الذائقة الشعرية أساساً. فالواضح أن العرب القدامى فهموا هذا المعنى الاختلافي للشعر؛ فأبو العتاهية أعلن أنه أكبر من العروض التي كانت تعبر عن الموسيقى الشعرية عند من سبقوه. وأبو تمام طرح فكرة فهم ما يقال بديلاً لقول ما يُفهم، أي أنه طرح أسلوباً للقول الشعري مغايراً لما سبق، فامتزج الشعر عنده والفلسفة امتزاجاً رائعاً بحيث أصبح معرضاً باهراً لطرائف البديع وطرائف المعاني والأخيلة البارعة.

إذاً، منذ القديم، والشعر يشير إلى أن لكل شاعر ملكة تختلف عن ملكات غيره، وأن كل جيل شعري يعمل على رفض طريقة (الرؤية) التي تكون لدى الآباء الشعراء. كما أن كل شاعر جديد يعبر عن تجربة جديدة، بيد أن الشرط الوحيد في الاختلاف أن يكون منسجماً مع السياقات الثقافية والفكرية والحضارية المقتربة من الكينونة الجمالية للغة المنفتحة على الذات من جهة، وعلى الكوني المناسب والمتماسك الذي يسهم في إدماج النص الذاتي ضمن كونية النص من جهة ثانية. فالتجارب الناجعة إبداعياً وجمالياً في تاريخ الإنسانية، هي التي استطاعت الخلود وفرض وجودها على الذائقة، وأتقنت تدبير الاختلاف وأحسنت الانصات إلى من تختلف معه دون تركه كلية أو التأثر به كلية، وإنما عملت بالمغايرة من الداخل، وهذه إحدى سمات الحداثة دون تحديد تاريخي.

الاختلاف مبدأ مؤسس للأكوان والعوالم والشرائع والأزمنة

في ضوء هذا المعنى يتأسس النص الإبداعي ويحيا الإبداع الخالد

جوهر الاختلاف الموجود في الشعر العربي كان سبباً في تطور القصيدة العربية



عندما أطل من بيروت

وول سوينكا: الحقيقة وحدها تصنع إنسانيتنا


عبده وازن

في العام (٢٠٠٩) حل الكاتب النيجيري وول سوينكا، الحائز جائزة نوبل، ضيفاً على مهرجان دبي العالمي للشعر، فشارك في القراءات والجلسات وكانت إطلالته بارقة وساطعة فعلاً، وهو الذي لقب بـ(أسد نيجيريا). أما في لقاءاته الجانبية مع الشعراء والصحافيين؛ فكان غاية في الظرف والتواضع، وروى بعضاً من ذكرياته والوقائع التي صادفته في بلاده أو في منفاه.

يعتبر واحداً من أشجع رموز نصرة الكرامة الإنسانية

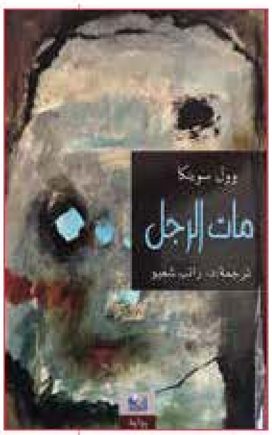
في ذلك المهرجان كان أول لقاء لي بهذا الكاتب الذي دأبت على قراءة أعماله المسرحية والروائية وأعجبت كثيراً بروايته (الطريق) التي تروي فصولاً من مسيرة مجتمع هو المجتمع النيجيري. لكنّ المصادفة جعلت اللقاء به يتكرر، والمرة هذه في بيروت أخيراً عندما لبى سوينكا دعوة كلية الآداب في الجامعة الأمريكية لإلقاء محاضرة بعنوان (خرافات أحلى من الحقائق: التاريخ والثقافة وإعادة النظر).

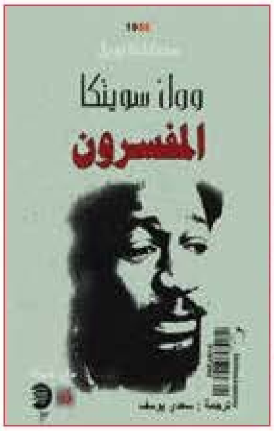
وكم أصاب رئيس الجامعة الأمريكية الدكتور فضلو خوري في تقديمه سوينكا قائلاً عنه: (كان صريحاً في انتقاده للفصل العنصري وسياسات الفصل العنصري، ليس فقط في جنوب إفريقيا، بل في جميع أنحاء العالم). وأضاف: (سوينكا اليوم هو في الواقع واحدٌ من أشجع رموز نُصرة الكرامة الإنسانية).

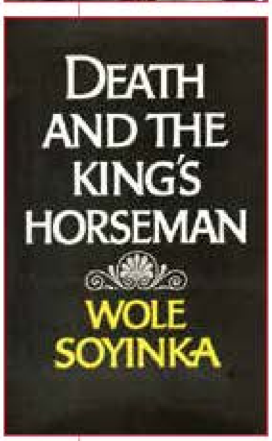
في محاضرته، تناول سوينكا الثقافات عبر التاريخ، مسلطاً الضوء على ما أسماه المشكلة الرئيسة: (الجانب السلبي من إعادة النظر)، واصفاً إياها بالإنكار، الذي (تحركه عادة الرغبة العرقية، والاعتبارات العرقية، وإرادة للهيمنة، من خلال إزالة الدليل على إنتاجية الناس، وإبداعهم، وفي الواقع مُجمل ثقافتهم، وخلق فراغ يمكن دعاة القوة الغازية دخوله أخلاقياً، وبسهولة، بحجة أنهم يتصرفون باسم الثقافة ضد البربرية). وأضاف أيضاً: (إن الأجندة المهووسة لمثل هذه المساعي لها عواقب تتجاوز القرون من الزمن.. ويمكن أن تنفجر هذه العواقب نتيجة ذلك في أي وقت، كما هو الحال في الكثير من بلدان القارة الإفريقية، لكن هذه العواقب بالطبع لا تقتصر على القارة الإفريقية. كورتيز قام بالأمر ذاته في ما يسمى بالعالم الجديد، فدمّر ثقافة شعوب الأزتك والإنكا لتسهيل أو لتبرير غزو الشعوب الأخرى وإخضاعها. لعل إعادة النظر هي التي تُعدّ الأرضية لظاهرة نشهدها اليوم. وأنا أتحدث عن الدمار الذي يتبع الحركات الأصولية).

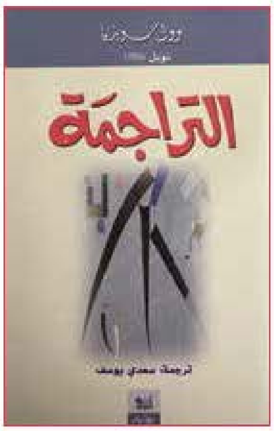
وأضاف سوينكا: (في بعض الأحيان تأخذ إعادة النظر هذه شكل التشويه غير المقصود للثقافات الأخرى. وتأخذ إعادة النظر اسم التطوير والتنمية الحديثة). وأعطى سوينكا مثلاً على كلامه فقدان تاريخ الحضارة النوبية القديمة عند بناء سد أسوان. وأوضح: (إذا اعتُبرت الحضارة النوبية متميزة عن تلك التي دمّرت تراثها، فمن الواضح أن هناك حالة من العدوان الثقافي الخارجي، حالة الإنكار التام المتعجرف للآخرين، حالة: إذا لم يكن بإمكانك الحصول عليها، فأغرقها. كل هذه الرواسب الخلّاقة للخيال الإنساني هي ما يصنّفنا كبشر، إذا تجاهلتها، تُطلق العقل على طريق إنكار إنسانية مبدعي هذه الحضارة، ثم تقوم بخلق خرافات تطيب لمسمعك، ولكنها علقم لمن تنكبهم بإنكار إنسانيتهم. وهذا يقود بشكل مستتر إلى الاقتناع بأن مثل هذه الفئة من البشر هي في الحقيقة كائنات بشرية فرعية، ولا تصلح إلا للاستعباد، وفي بعض الحالات، للإبادة الجماعية. وهذه ليست خرافات يمكننا تجاهلها بحركة استخفاف من اليد أو بتحويلها إلى قضايا أكاديمية؛ هذه حقائق تجد الإنسانية نفسها مضطرة للتعامل معها، حتى اليوم).

وختم سوينكا: (نعم بالفعل، الخرافات الأحلى من الحقائق هي أكثر من كثيرة. وكما هو الحال مع المُحليات الاصطناعية، فإن بعض الخرافات تولّد آثاراً جانبية، بما في ذلك الآثار السرطانية، وتصيب العالم الذي نعيش









توجد حالة من العدوان الثقافي الخارجي تتسم بالعجرفة


من مسرحية «الموت وفرسان الملك»

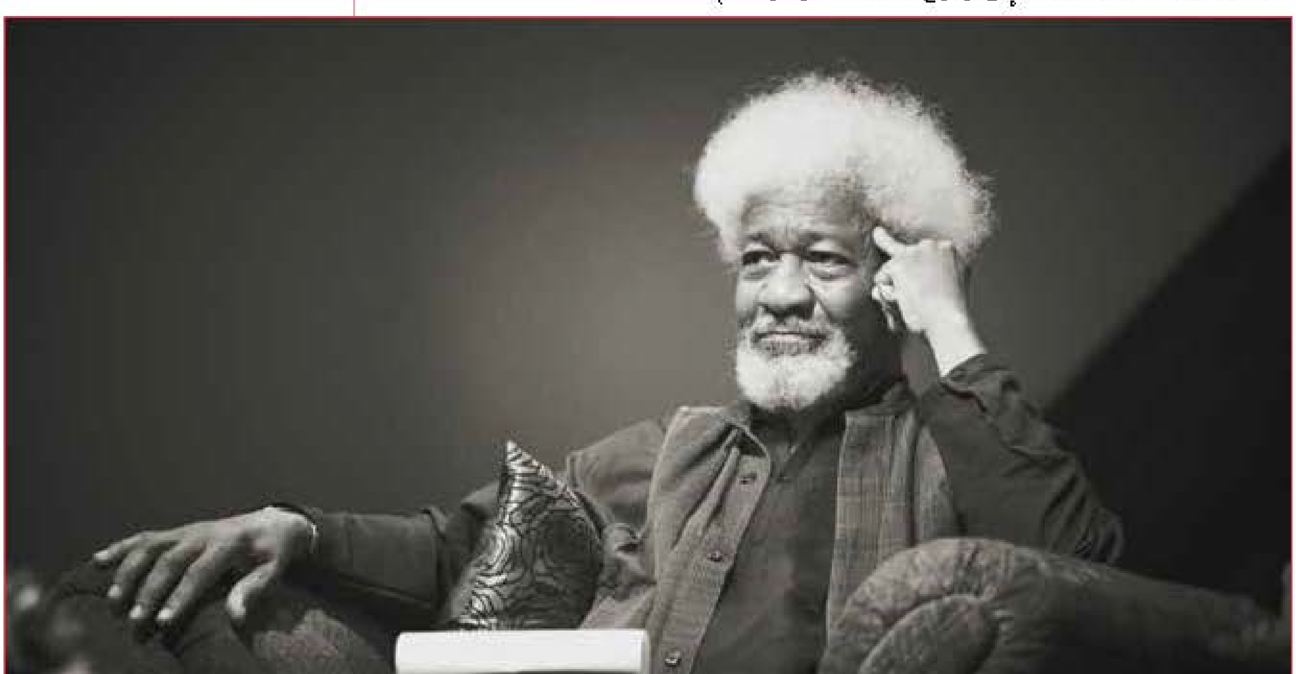
فيه، وكلها في أحسن الأحوال أورام خبيثة تجنح للانفجار عبر الأسطح الأقل توقعاً لها، والمناطق البعيدة من اللامبالاة التاريخية، متحدّية جميع المسؤولين المعروفين وغير المعروفين. لذا، وفي وقت لاحق، سنضطر إلى تقليب صفحات منسية من التاريخ، أو تلمّس طريقنا إلى الأسباب الأساسية أو الرئيسة، ونتعلم أن نصالح أنفسنا مع تلك الحقائق العادية غير المضحكة، وحتى المملّة التي تقدم لنا العلاج الوحيد المعروف والمُجرّب لمعضلتنا المستمرّة. إنها الحقائق التي تستعيد سرد الحقيقة الكاملة، ولا شيء غير الحقيقة، لإنسانيتنا).

بعد المحاضرة، قُدّم عرض مسرحي هو عبارة عن قراءة مُمسرحة لفصول من مسرحية سوينكا الشهيرة (الموت وفُرسان الملك)، أدّاها أعضاء النادي الإفريقي في الجامعة مع آخرين. يتناول سوينكا في هذه المسرحية التي نشرت عام (١٩٧٥)، العادات والتقاليد النيجيرية العتيقة التي واجهت التقاليد البريطانية واصطدمت معها في ظل الاحتلال البريطاني لنيجيريا، وفيها سعى سوينكا إلى تطوير المسرح النيجيري مستوحياً قصة حقيقية وقعت عام (١٩٤٦) في مدينة أويو، إذ منعت السلطات البريطانية انتحار فارس الملك، وهو ما اعتبره النيجيريون آنذاك تدخلاً في العادات والتقاليد ومحاولة لقلب الأعراف المجتمعية، ما أدى إلى وقوع أحداث عنيفة ومأساوية اهتزت لها أوساط الوطنيين والمستعمرين على حد سواء.

تبدأ المسرحية بعد وفاة الملك بثلاثين يوماً، وبحكم المعتقدات يدفن في اليوم الثلاثين، لكنه لا يموت وحده؛ إذ يلقى كبير فرسانه حتفه هو الآخر ويضحي بحياته عن طريق الانتحار، وفقاً لتقاليد عقيدة اليوروبا. والغاية من انتحاره مساعدة الملك لتصعد روحه من الحياة الدنيا إلى الحياة الآخرة.. وبالرغم من حب أوبا للحياة وإقباله عليها، فإن وفاءه للملك لكونه أقرب أصدقائه، يتحمل عبء الانتحار لمساعدته في موته كما كان عونه في حياته. إلا أن مسار المسرحية يتحول عندما تتدخل اليد الإنجليزية لمنع تنفيذ عقيدة اليوروبا، فيتم إلقاء القبض على أوبا لمنعه من الانتحار، وهو عار كبير سيصيب القبيلة بالكوارث. وحينما تقع عين أوبا على ولده أولندي، يركع طالباً الغفران منه، فيرفض الابن اعتذار والده ويعتبره متخاذلاً عن تنفيذ وعده. ينتحر أولندي بدلاً من والده، في محاولة لإنقاذ شرف الأحياء والموتى. ثم تحمل النساء جسده ويذهبن به إلى مقر المندوب البريطاني المحتجز فيه أوبا، فيُقْدم أوبا على شنق نفسه بسلسلة كان يرتديها، لكن العسكر يمنعه من قتل نفسه، لتعلن أيالوجا- قائدة جماعة النساء- قائلةً: (لننس عالم الأحياء وعالم الأموات ونوجه اهتمامنا فقط إلى الذين لم يولدوا بعد).

سعى إلى تطوير المسرح النيجيري عبر ترسيخ العادات والتقاليد

لا تغريه السلطة ولا يمكن ترويضه لأنه كاتب ملتزم



وول سوينكا

مسرحية رهيبة حقاً قد تكون من أهم ما كتب سوينكا من أعمال مسرحية، وتضاف إليها مسرحيته الأخرى المهمة أيضاً (الأسد والجوهرة) التي يعتبرها بعض النقاد العالميين من أكمل أعماله الدرامية. وفي المسرحية هذه يسترجع سوينكا معالم القبيلة التي ينتمي إليها، قبيلة اليوروبا، من خلال علاقة شائكة بين فتاة وشيخ. إنها في معنىً ما قصة حب إفريقية في قرية نائية يشهد أهلها صراعاً بين النزعة التقليدية والنزعات المعاصرة. والحب الذي يرسمه سوينكا في تلك القرية هو حب مأزوم كالحياة الإفريقية عموماً. وليس استسلام الفتاة الجميلة لإغراءات شيخ القبيلة ورفضها الشاب المثقف إلا عودة إلى الفطرة البريئة وهرباً من التصنع والمخاتلة اللذين وجدتهما في الشاب المثقف أو المدعي الثقافة والتحرر.

ليس وول سوينكا من الأدباء الذين تغريهم السلطة، ولا من المثقفين الذين يسهل ترويضهم، فهو كاتب متمرد بكل ما يعني التمرد من تضحية ورفض. ولم يزده السجن الذي قبع فيه سنوات في نيجيريا إلا إصراراً على التمرد وعلى مقاومة التسلط الأعمى وفضح الفساد المستشري في كواليس السلطة. في منفاه الأميركي حل سوينكا في منصب رئاسة (المجلس الدولي للكتاب) الذي أسسه عدد من الكتاب العالميين في العام (١٩٩٣) وهدفه مناصرة الكتاب المضطهدين والدفاع عنهم وتبني قضاياهم. والمنصب الذي تولاه سوينكا زاده شراسة وجرأة ودفعه إلى جعل الكتابة وسيلة أولى وأخيرة لمواجهة الظلم والاستبداد. يمضي سوينكا كعادته في فضح الحياة الإفريقية المعقدة والمهجنة، وهي عجزت عن الانفتاح على الحداثة انفتاحاً حقيقياً، وعجزت في الحين عينه عن الحفاظ على أصالتها فأضاعت هويتها وغدت لا جذور لها ولا انتماء. هذه الهموم الذاتية والوجودية والوطنية عالجها سوينكا في مسرحه وفي سيرته التي كتبها في مراحل مختلفة ساعياً إلى رسم صورة شخصية ذاتية تليق به ككاتب مضطهد ومنفي كابد العذاب والبؤس منذ يفاعه.

وإن كان منفاه الأمريكي الحالي أقل هولاً ومشقة من منفاه الداخلي في نيجيريا؛ فهو يحن دوماً إلى أرضه السوداء، وإلى الهواء الإفريقي والشمس الحارقة.. وهو يحيا في الخارج كما لو أنه يحيا في الداخل، متابعاً أخبار الجنرال وأخبار المواطنين البؤساء والصامتين والمعذبين. وإن كان الأدب عزاءه الوحيد في غربته الأمريكية، فهو كما يعترف، لم يستطع أن يحل محل الحياة. الأدب في هذا المعنى رديف للحياة، بل قرينها الآخر. وكاتب مثل وول سوينكا يصعب عليه أن يتخلى عن الحياة كلياً لينصرف كلياً إلى الأدب، فهو كاتب ملتزم وليس مجرد كاتب، بل هو كاتب متجذر في أرض الواقع، واقع بلاده وواقع العالم.

وعطفاً على كونه كاتباً ومسرحياً؛ فإن وول سوينكا أستاذ أكاديمي علّم الأدب المقارن في نيجيريا وفي عدد من الجامعات في الولايات المتحدة وبريطانيا، وحصل على جائزة نوبل في الأدب عام (١٩٨٦) ما جعله أول إفريقي يفوز بجائزة نوبل عن فئة الأدب. وقد وصفته مؤسسة نوبل بأنه أحد أبرز الأدباء والشعراء وكُتاب المسرح، وأنه (يُقولب دراما الوجود بمنظور ثقافي واسع وبطابع شعري).

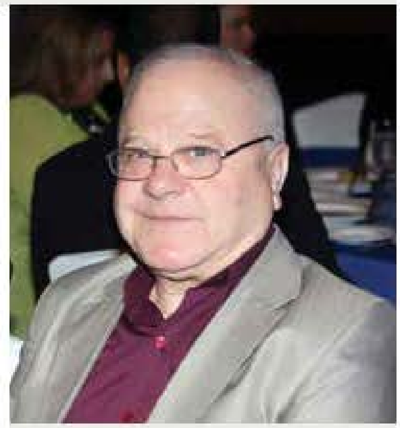


بيروت

مع أن منفاه الحالي أقل هولاً من منفاه الداخلي في نيجيريا فإنه يحن للأرض السوداء دائماً



شعار جائزة نوبل



نبيل سليمان

التمثيلات الروائية
للقاع الاجتماعي

منذ نشأت الرواية حتى اليوم، لم تزد القرون ما بينها وبين القاع الاجتماعي من وشائج إلا ثراءً ومُكْنةً. ومن التمثيلات الروائية المميزة للدرك الأسفل من ذلك القاع، هي ذي في البداية ماثلتان الروايتان اللتان جعلتا الوكد كله في قاع القاع الاجتماعي:

أما الأولى: فهي رواية محمد أبو معتوق (جبل الهتافات الحزين–١٩٩٢). وقد تمحورت حول شخصية حامد الطروقي الذي غلب عليه لقبه (عجروم). ففي مدينة حلب، ومن منتصف الأربعينيات إلى نهاية الخمسينيات من القرن الماضي، صورت الرواية علاقة عجروم الحميمة بعالم القمامة. والقمامة لعجروم خلاصة من خلاصات الوصول إلى المجد. أما عوده الذي ينكش جبل القمامة؛ فهو عصا الجنرال أو عصا المايسترو.

وقد رسمت الرواية هذا الجبل كسرّة تربط حي التضامن بالمدينة. ومن السخرية التي وسمت الرواية، ولع الماعز بالقمامة. وحين يقع (عجروم) في هوى هدى الوزان ابنة الملّاك والسياسي، يخاطب جبل القمامة: (أيتها العلاقات التي توحد بين النفايات الرخيصة والنفايات العظيمة، من يوحّدني بها؟) والمقصود: هدى.

في عام (٢٠١٢) جاءت رواية سوسن جميل حسن (النباشون) علامةً فارقةً في الحفريات السردية في القاع الاجتماعي. ففي مدينة اللاذقية، وفي زمن قريب من زمن السرد، صورت الرواية حيّ (السكنتوري) من قاع القاع الاجتماعي، حيث تفغم روائح البحر والصرف الصحي وأجساد الأطفال الموشومة باللشمانيا. إنها رائحة العفونة والتعطن التي تعاند الموت. وتتمحور الرواية حول شخصية جمعة الأعرج، الذي يسعى خلف أبيه ثم خلف حماره الأعرج أيضاً في عالم القمامة الذي يبقّع المدينة بالحاويات. ومن نبش القمامة إلى العشق، ومن السخرية إلى المأساوية، ترسم الرواية هذا العالم المعقد والغني الذي لا يقوم فقط في حيّ السكنتوري، بل في مركز المدينة أيضاً، حيث أحشاء الذبائح ونفايات الخضار والذباب.. وبكل ذلك تشيد الرواية عالماً (يفضح البشر. لكن ما يجعلهم مطمئنين أن الطاسة ضايعة، لا أحد يفتضح لوحده).

> بعضهم ركز على عالم القمامة والنفايات ومصائر الشخصيات التي تعيش وتتنقل في فضائه

ثمة (رواية) أخرى بتصنيف الناشر، ودراسة أنثروبولوجية بتصنيف الكاتبة، هي (أحلام وقمامة البقر–٢٠٠٩) للمصرية التي تكتب بالفرنسية: فوزية رشيد. وتبدأ هذه (السردية) الأشبه بتقرير صحفي منها بدراسة أو رواية، بتربية الخنازير لأنها تعيش على القمامة، في زمن الاحتلال البريطاني لمصر. وتتابع هذه السردية أجيال الزبالين، ابتداء من المسيحيين الذين أقاموا زرائب الخنازير في جبل المقطم، مقابل تربية المسلمين للماعز والخراف، وحيث تفرز الزوجات والبنات القمامة في المنازل، ويغزل للجميع حلم العثور على اللقية/المعجزة. أما الجيل الجديد؛ فالحكومة تنافسهم، فبعد أن حلت السيارات محل عربات الكارو، جاءت شركات النظافة، فماذا يمكن لجهود الراهبة البلجيكية في جبل المقطم أن تثمر في تحسين أحوال عمال القمامة؟

مقابل روايتي سوسن جميل حسن ومحمد أبو معتوق الموقوفتين على (قاع القاع) ثمة روايات

أكثر جاء (قاع القاع) كواحدة من حركاتها، أقلّ أو أكثر أهمية. ومن هذه الفئة روايتان جعلتا الوكد في الحرب الأهلية اللبنانية التي نشبت في منتصف سبعينيات القرن الماضي واستمرت خمسة عشر عاماً. والروايتان لكاتبين سوريين راحلين. وقد صدرتا أيضاً عام (١٩٩٢).

أما الأولى فهي رواية مروان طه المدوّر (جنون البقر) والتي فازت بجائزة مجلة الناقد لعام (١٩٩٢). ومن أسف أن الكاتب الراحل وروايته الاستثنائية قد عبرا بصمت في دنيا القراءة والنقد والإعلام. وتتمحور الرواية حول شخصية (رؤوف يمُوت) الذي طلع من القاع، وصعد في السلم الاجتماعي حتى صار نجماً سياسياً. بفضل مغامراته في تجارة المخدرات وسلاح من إفريقيا وأمريكا اللاتينية إلى بلده، إلى أن لقي مصرعه، وصار جثة تروي الرواية.

ينادي القاع الاجتماعي لبيروت، وقاعه في هذه الرواية مسرحَ اللامعقول. ومن ذلك، بل في رأس ذلك، هي الجثث في القمامة، حيث الجرذ ينهش في لحم رؤوف يمُوت الميت / الحي/ الراوي، وحيث تحضر العربة والرجال، الذين يتولى كل اثنين منهم حشر جثة في كيس القمامة الأسود. وقد سمحت ضخامة جثة رؤوف يمُوت لرأسه بالانفلات قليلاً خارج فوهة الكيس، حتى إذا سقطت القذيفة (الحانية) ترامت الأكياس والجثث. وبينما انهمر المطر، راح (رؤوف) يصغي إلى وقع ارتطام حياته على كيس القمامة.

إلى شارع الحمرا من بيروت، الحرب الأهلية تمضي رواية (رأس بيروت-١٩٩٢) لياسين رفاعية (١٩٣٤-٢٠١٦). وقد كان الشارع من قمة الهرم الاجتماعي، فإذا بالحرب ترده إلى قاع القاع، وهو ما صورته الرواية في أكوام القمامة التي تحتل زوايا الشارع، وتنفث الروائح النتنة أياماً قبل أن تنقلها سيارات البلدية التي صارت محدودة، بعدما صادرت التنظيمات المسلحة المتصارعة الكثير منها، وهو ما جعل الناس يحرقون القمامة في أكوامها، فتنبعث روائح تلوث الأجواء. كما أن من ينفخون في سعير الحرب و(الطابور الخامس) يزرعون المتفجرات في القمامة التي تجذب الجرذان والقطط والكلاب. وترسم الرواية مشاهد الحرب بين هذه الكائنات، حيث يتفرج الأطفال ويؤججون المعارك بالقضبان، فتلجأ الأطراف المتحاربة إلى المحلات والبيوت، ويتحسر الناس على الأيام التي كانت فيها بيروت أنظف المدن.

إلى فضاء آخر تنقلنا رواية سمر يزبك (رائحة القرفة-٢٠٠٨)، إنه فضاء العشوائيات التي تسوّر مدينة دمشق. وتتمحور الرواية حول شخصية (عليا) منذ كانت في العاشرة، حين تركت المدرسة، لتنضم إلى جوقة الأطفال الذين يدورون في أحياء الأغنياء والفقراء على السواء، لينبشوا العبوات الزجاجية الفارغة من الحاويات. وبعد أن تمحو رائحة الشاي بالقرفة ما سكن (عليا) من روائح القمامة، حين عملت خادمة في قصر حنان الهامشي، تستفيق تلك الروائح، وتستذكر (عليا) كيف تحدث التحرشات، وكيف ثأرت بالسكين من الفتى الذي يقود أطفال الحاويات، أي (النباشين).

من تونس أشير إلى رواية (هنشير اليهودية-٢٠١٦) لعبدالقادر الحاج نصر، والتي تصور حياً شعبياً من سوار تونس، فيه مصب النفايات. والشخصيات الروائية هم من (البرباشية)، أي (النباشون) في زمن ما بعد ثورة (٢٠١١) حيث استولى الأثرياء على المصب، وحرموا الفقراء منه، وتفاقم استغلال الأطفال في التبربيش (التنبيش) كما التسوّل.

ومن مصر أشير إلى رواية سهير المصادفة (لعنة ميت كوم-٢٠١٧) تلك القرية التي يسميها بعضهم (ميت كوم الزبالة). وفي القرية الروائية ترمي النسوة القمامة في ساحة المعبد الثري، وتبدو القرية غارقة في النفايات التي تتطاير في أجوائها. وتلك هي أيضاً رواية سعيد سالم (المقلب-٢٠٠٩) والتي يمكن رصفها مع روايتيّ محمد أبو معتوق وسوسن جميل حسن، فالرواية ترسم بحذق مقلب القمامة وما يتصل به من حياة العاملين فيه، وفي مقدمها شخصية بكر السرياقوسي ووالده الذي يورّد (الدشت) الناتج من فرز القمامة إلى معمل الورق حيث يضرب الفساد. ويسعى بكر وزميل له إلى إنشاء جمعية لرعاية العاملين بالقمامة، كخطوة في مشروع وطني. لكن الدولة تسلم الأمر إلى شركة أجنبية فصار العاملون عاطلين.

ربما يكون من المفيد في الختام أن يشار إلى عناية اثنين من كبار الكتّاب العالميين بعالم القمامة، وهما التركية أليف شافاك في روايتها (قصر الحلوى)، والبرتغالي جوزيه ساراماغو في رواية (العمى)، فالوشائج بين الرواية والقاع الاجتماعي، كما قلت في البداية، لم تزدها القرون إلا ثراءً ومُكْنةً.

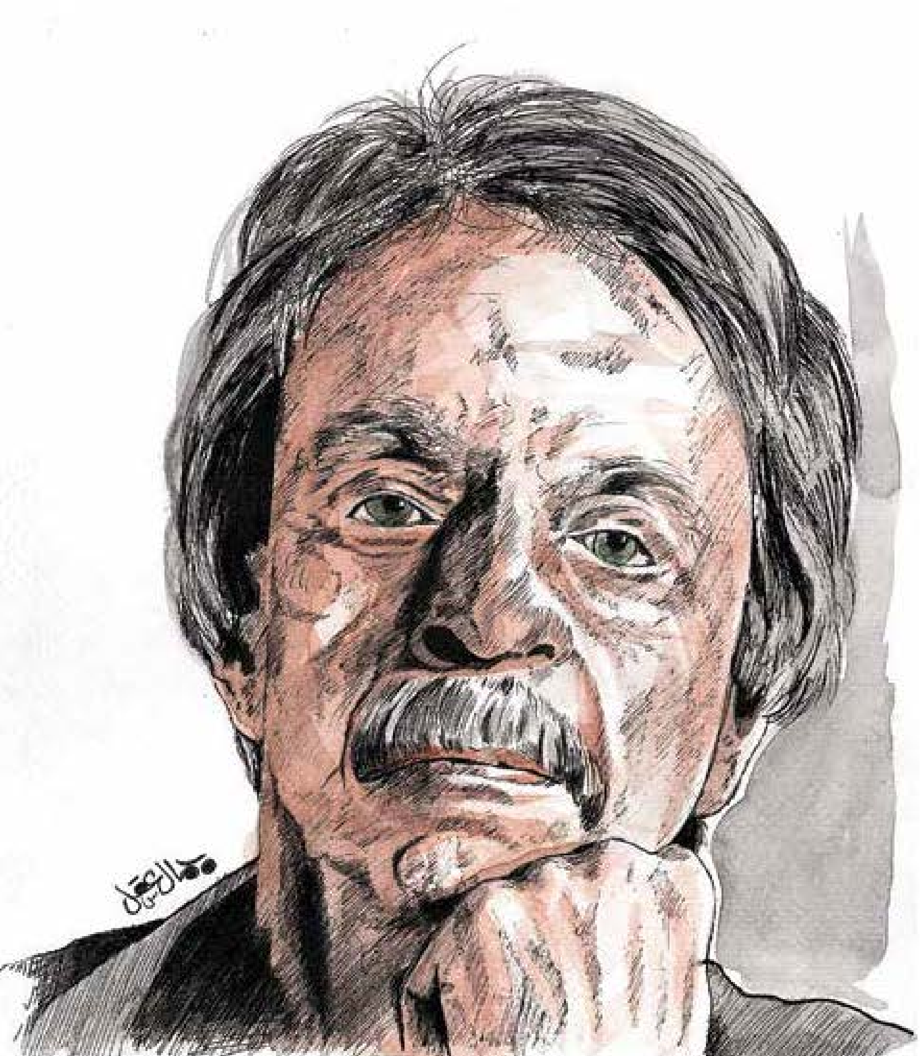
روايات تناولت القاع الاجتماعي وما يعج به من وشائج وثراء ومُكْنة

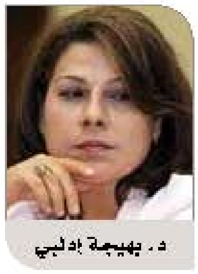
المبدعون صوروا القاع الاجتماعي للعواصم والمدن العربية في محاولة لكشف المسكوت عنه

نجحوا في ممارسة النقد الذاتي البنّاء دون مباشرة وبإسقاطات على الواقع المعيش

إسماعيل فهد إسماعيل

الكلمة.. الفعل





د. بهيجة إدلبي

كيف تنجز الكلمة فعلها؟ وكيف يصبح الفعل خطاباً؟ وكيف يصبح الخطاب إيقاعاً بين الذات المبدعة والعالم؟ أسئلة تقع في دائرة النص، كما تقع في دائرة الجدل بين النص والمتلقي كمنتج مشارك للنص، ولا أطمح في هذه المقالة إلى أن أجيب عن أي من هذه الأسئلة لأنها أسئلة مفتوحة على فعل التلقي المستمر، تجيب عنها النصوص الإبداعية حين تقف في مقام التفكيك والتحليل والتركيب.

ولكن يمكننا مقاربة ذلك في الخطاب الروائي لدى روائي اختبر خطابه على خلفية هذه الأسئلة، فاختبر الواقع الحاضر في مختبر الذاكرة والتاريخ، لا ليعيد إنتاج اللحظة التاريخية في الحاضر، ولا ليعيد قراءة الحاضر في مرآة التاريخ، وإنما ليضع الحاضر في جدل مستمر مع الماضي، حيث تصبح اللغة أكثر استجابة لإيقاعية الزمن، ويصبح الزمن فعلاً مستمراً داخل الكائن، كما هو داخل كينونة وصيرورة اللغة في الخطاب الروائي.

أسس خطابه على جدل العلاقة بين ذاته والنص، بين نصه والمتلقي، بوعي فني لا يستجيب للمنجز في المشهد السردي العربي بقدر ما يستجيب لسؤال الذات في إنجاز ذاتها، فاستدل على نكهته الخاصة، موقعاً ريادته للتأسيس الفني للرواية في الكويت، بطابع تجريبي مفتوح على الرؤى الفنية، والتقنيات المختلفة، ليصبح النص لديه فضاء تتحاور فيه الأجناس، كما تتحاور فيه الأزمنة، والأماكن، والمصائر، البدايات والنهايات، الواقع والحلم، الصمت والكلام، اللغة والمعنى، الكلمة والفعل.

الكتابة لديه هي التي تحدد إحداثيات وجوده، وفعله في الوجود، وكما هو دليلها إلى كينونتها كذلك هي دليله إلى كينونته، فثمة إيقاع يرتب ماهية الكلمة في الذات ويرتب ماهية الذات في الكلمة، لتستدل على حركة المعنى في اللغة وحركة اللغة في المعنى. بين (كانت السماء زرقاء) و (السبيليات)، اختبر فعله في الكتابة بين غربتين غربة الذات في العالم وغربة العالم في الذات، وبين الغربتين ذاكرة من الوجع والصمت والحلم والتأمل، عبر خطاب استدرج الهامش إلى المتن كما استدرج التاريخ إلى الحاضر، تأخذك الأسئلة إلى حدودها القصوى، كما يستدرجك القلق لتستظل بخيمة الحيرة، وأنت تختبر ذاتك في النص الإسماعيلي إن صح الاصطلاح، لأن التجربة الروائية للكاتب إسماعيل فهد إسماعيل تجربة مختلفة في المبنى والمعنى، وإذا كان مختبر التاريخ الذي استجابت له الكثير من التجارب الروائية في الخطاب الروائي المعاصر يمثل استجابة لتأصيل خصوصية هذا الخطاب، فإن لكل

تجربة هويتها وخصوصيتها، ومذهبها في هذا المجال، حيث تختلف المذاهب باختلاف الرؤى، وباختلاف طبيعة الاستجابة الفنية لتخطيب التاريخ في النص المعاصر، إضافة إلى إحداثيات ذلك التاريخ الذي يختبر النص الروائي خصوصيتها فيه، وهذا ينهض مذهب الروائي إسماعيل فهد إسماعيل في تأصيل نصه الروائي على خلفية هذا الجدل بين التاريخ كفعل منجز وكزمن مستمر، وكرؤية مفتوحة على الاستقراء، وبين الحاضر الذي يستجيب له الخطاب كمرآة للذات في تأويل فعل الكتابة.

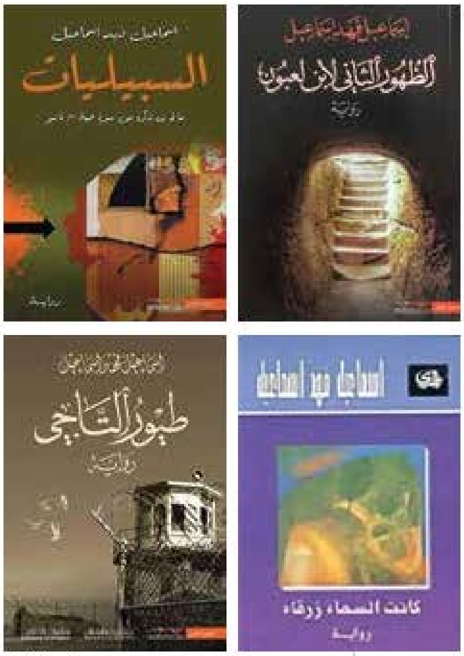
لذلك فهو يبحث في اللغة عن فعلها في السرد، لأن اللغة لديه ليست مفردات عائمة على المعاني، وإنما هي أفعال فاعلة في الوجود، وبحثه في قاموسية اللغة (ليس من أجل إحياء كلمة ميتة، لكنه فضول العودة إلى المنابع، واكتشاف المصدر الحسي لكلمة ما)، لتصبح اللغة عاملاً درامياً يشتبك من داخله بعلاقات حركية نامية، تتمثل عالماً حياً يحتوي الشخوص والأزمنة والأمكنة والأحداث بحضور كثيف.

ولعل في هذا الحس التجريبي الذي يبحث عن المختلف، شأنه شأن المبدعين الذين يبحثون عن هويتهم في النص، جعل الناقد ألن روجر يفسر البساطة في رواية (كانت السماء زرقاء) بقدرة إسماعيل فهد إسماعيل في استخدام الكلمات للتعبير عن الوضع النفسي بدقة وفعالية الواقع المعيش، ودمج الوضع النفسي والواقع معاً. وهذا ما جعل الشاعر صلاح عبدالصبور يقول: كانت الرواية مفاجأة كبيرة لي، فهذه الرواية جديدة كما أتصور. رواية القرن العشرين. قادمة من أقصى المشرق العربي، حيث لا تقاليد لفن الرواية، وحيث مازالت الحياة تحتفظ للشعر بأكبر مكان. ولم يكن سر دهشتي هو ذلك فحسب، بل لعل ذلك لم يدهشني إلا بعد أن أدهشتني الرواية ذاتها ببنائها الفني المعاصر المحكم، وبمقدار اللوعة والحب والعنف والقسوة والفكر المتغلغل كله في ثناياها. إن إسماعيل فهد إسماعيل يعد بمنزلة العمود الأهم للفن الروائي والقصصي في الكويت خصوصاً.

على هذه الخلفية من التجريب والاختلاف والريادة يمكن أن يستقرئ المتلقي أعمال إسماعيل فهد إسماعيل عبر مراياها التي تعكس في كل مرآة عملاً مختلفاً، يؤصل بتجاوزه مبدأ الكلمة الفعل، الذي يستجيب لفاعلية السرد وفاعلية الخطاب الروائي لديه على مرآة المعاناة الإبداعية التي تسم مشروعه الكتابي بخطاباته المختلفة، قصة ورواية ومسرحية ودراسة مستجيباً لرسالة الأدب، ورسالة المبدع، في الكشف عن الواقع وتغييره في الوقت نفسه.

هكذا استجاب صاحب (كانت الشمس زرقاء، وخطوة في الحلم، والنيل يجري شمالاً) إلى إيقاعية الهم الاجتماعي والسياسي والإنساني، عبر العلاقات الجدلية بين هذه الفضاءات، التي تضع الكائن المأزوم، على حافة الأسئلة. ليختبر تلك الأسئلة في وجع الوطن، ووجع الغربة، في (إحداثيات زمن العزلة)، وكأنه (الكائن في الظل)، في (حضرة العنقاء والخل الوفي) ليعاين (الظهور الثاني لابن لعبون)، ليستدرج دهشة مكان الطفولة في (السبيليات)، تلك القرية التي ولد فيها، لتكون الرواية (تحية لتلك القرية وتحية للمرأة. على الضفة اليمنى لشط العرب في أبي الخصيب).

إسماعيل فهد إسماعيل، شاهق في منجزه الإبداعي، مسكون بالحلم بقدر ما هو مسكون بالقلق، والحيرة والسؤال عن مصير الكائن في هذا العالم، وهو يواجه مأزقه الوجودي والإنساني.



من رواياته

وضع الحاضر في جدل مستمر مع الماضي عبر الذاكرة والتاريخ

أسس خطابه على جدل العلاقة بين ذاته والنص وبين نصه والمتلقي


إسماعيل فهد إسماعيل



مصطفى محرم

التزام المبدع بقضايا عصره والارتقاء بالقيم الجمالية

لعل الأديب المبدع الملتزم بقضايا مجتمعه، من واجبه أن يجند فنه من أجل قضايا المجتمع، بل إن جان بول سارتر يرى أن التزام الكاتب أبعد من ذلك، فهو لا يلتزم بقضايا مجتمعه فقط، وإنما يلتزم بقضايا عصره، في حين يرى آخرون من المبدعين والنقاد والمفكرين أن المبدع يجب أن يلتزم فقط بالقيم الجمالية للعمل الفني والارتقاء بها، وهذا ما نجده عند مبدعين من أمثال جيمس جويس وفيرجينيا وولف ومارسيل بروست وأندريه جيد. بل إن بعض النقاد من أصحاب نزعة الفن من أجل المجتمع قاموا بتفسير بعض أعمال المبدعين الذين رفضوا موضوع الالتزام تفسيراً يدخل أعمالهم في زمرة الاتجاه الذي ينادي بأن الفن من أجل الحياة، أو أنه تعبير عن المجتمع وأنه يلتزم بقضايا العصر الذي واكبته هذه الأعمال، وبالطبع لم يترك طه حسين هذا الخلاف الفكري حول وظيفة الفن من دون أن يدلي فيه بدلوه، ففي عام (١٩٥٢) تلقى عميد الأدب العربي دعوة من اليونيسكو لحضور مؤتمر الفنانين الدولي الذي عقد في مدينة البندقية، حيث تم اختياره مقرراً للجنة الأدبية في المؤتمر الذي اشتركت فيه نحو ثلاث وثلاثين دولة.

قام طه حسين بإلقاء خطاب باللغة الفرنسية عن دور الأديب في تكوين الثقافات ومسؤولية الأديب بالنسبة لمجتمعه، والالتزام بقضاياه، والعجيب أن ما قاله طه حسين هو ما يدور دائماً عندنا خاصة بين نقاد الأدب، وأن الحقبة التي ألقى فيها خطابه تميزت ليس بالاضطراب الاجتماعي والسياسي أو الاقتصادي فحسب، وإنما باضطراب النفوس أيضاً وقلقها، هذه الحقبة التي تشبه الحقبة التي نعيشها والتي تفرض على المرء أن يتساءل عن مصيره، ولذلك يجمل بالمفكر أو الكاتب أن يستخلص من الظروف الحالية ما يلقي ضوءاً على موقفه من نفسه ومن قرائه.

> الأخطار المحدقة بالمبدع تزداد صعوبة وتعقيداً في زمن تتقدم فيه التكنولوجيا ووسائل الاتصال

إن الأخطار المحدقة بالكاتب وبعمله في العصر الذي نعيش فيه تزداد صعوبة وتعقيداً، ففي الوقت الذي تتقدم فيه الفنون والصناعات التكنولوجية، وتتعدد فيه وسائل اللهو، يتضاءل الدور الذي يقوم به

الكتّاب في تكوين الثقافات بعد أن انصرف الكثير من الناس عن الكتب والقراءة، وهناك من الكتّاب من يلجأ إلى التبسيط ومعالجة موضوعات خفيفة حتى يجذب قرّاءه، وفي هذا تضحية بما يفرضه عليه ضميره من خضوعه لقواعد الفن وحدها، بيد أن للقراء، كما يقول طه حسين، حقهم أيضاً على المؤلف بأن يفهموا ما ينتج من أدب، ويواجه الكاتب بعد هذا عقبة ثالثة هي ما يقوم به الوسيط، أي الناشر وما له من حقوق على المؤلف.

وأشار طه حسين إلى أن اجتماع لجنة التعاون الفكري برئاسة الشاعر بول فاليري في عام (١٩٣٧) قد بحث تلك المشاكل، وانتهى الرأي إلى التعارض بين العمل الفني ومقتضيات المعيشة المادية، وهنا نحن نتساءل: هل يجب على الدولة أن تقدم للأدباء إعانة مالية؟ وأليس في هذا تضحية بحرية الكاتب؟

وفي هذا السياق يعود طه حسين إلى قصور روما وبغداد وفرساي فيقول: عندما كان الأديب تحت رعاية ملك أو أمير أنتج للعالم أدباً رفيعاً، ولكن كم من فنان موهوب لم يقدره صاحب السلطان، فضاعت عليه فرصة الأداء والتعبير؟! إن هذا النوع من الرعاية يأخذ طريقه إلى الزوال، ولكن على الأديب أن يبحث عن وسيلة تكفل معيشته وتلك مشكلة المهنة الثانية.

والمشكلة في نظر الأديب هي أن يعرف: هل يقوم الكاتب بمهنة خارج عمله الأدبي؟ وهل تعوق هذه المهنة إنتاجه؟ هل يجب أن يقتصر الكاتب على الإنتاج الفني من دون القيام بعمل آخر؟ ثم يقول مجيباً عن هذا التساؤل: إما أن يكون الكاتب على ثروة، فعليه أن يتفرغ للكتابة، وإما أن يكون على قلمه ومهنته فيجبر على البحث عمن يرعاه، وإما أن يكون صاحب مهنة أخرى يرتزق منها وهو في هذه الحالة محتفظ بكرامته واستقلاله.

ولهذه المهنة الثانية مزاياها، فهي تتيح للمؤلف البعد عن عمله الفكري، حتى تنضج ثمراته وهي تضطره إلى النزول إلى ميدان الحياة، فيكتسب خبرة وعلماً وتصبح الحياة في كل هذا موضوع تفكيره الدائم، وقد يقال إن المهنة الثانية تقصي الفنان عن عمله، أو قد يقال إن هذه المهنة تؤثر في أسلوب الكاتب أو الفنان، ولكن تأثيرها السيئ لا يمكن أن يقارن بفضائلها، والكاتب الصحيح يستغل مهنته ليضفي على أسلوبه منها ثراءً وخصباً، وقد يقال أيضاً إن هذه المهنة الثانية تستغرق من الأديب وقته وقلبه وعقله، كما تفعل الصحافة والسينما والإذاعة بالمشتغلين بها، ولكن الكاتب الأصيل قد يستطيع أن يوفق بين هذه الميادين، ومن ثَمّ فالمشكلة أن يختار الفنان عملاً لا يلهيه عن أداء رسالته، حتى يحتفظ بكرامته من دون الإخلال بخدمة فنه.

فالأديب كما يرى طه حسين مسؤول أولاً، أمام ضميره فهو لا يستطيع أن يفرض على غيره أن يقرأ أدبه، وهو من باب أولى لا يستطيع أن يخضع لهذا الضمير، وهذا معنى حرية الأديب، ولكن المجتمع في كثير من الأحوال لا يحترم هذه الحرية، أو لا يتركها على الأقل مطلقة، فالكاتب مسؤول أيضاً أمام المجتمع وقوانينه، وإن كانت هذه المسؤولية خارجة عنه، وقد تكون القوانين يسيرة هينة، فيستطيع الكاتب أن يؤدي عمله في حرية سعيدة وقد تكون القوانين ثقيلة الوطأة، فيبذل الكاتب قصارى جهده لكي يحتفظ ببعض حريته، ومن ثَمّ، فالمشكلة هنا مشكلة أخلاقية، كما كانت فيما يتعلق بالمهنة الثانية والتضامن الحقيقي بين الكاتب والمجتمع الذي يفرض على كل من ناحيته حقوقاً وواجبات، فواجب الأديب أن يكون أميناً حراً، وواجب المجتمع أن يهيئ للأديب ما يقيه شر الظلم، ويحقق له الحياة الكريمة من دون عون.

يجمع الكتاب والمفكرون على التعارض بين العمل الإبداعي ومقتضيات المعيشة المادية

هل على الحكومات أن تعين الأدباء والفنانين مادياً ومدى تأثير ذلك في حرية المبدع؟

لا بد من تضامن حقيقي بين المبدع والمجتمع يحدد حقوق وواجبات كل منهما نحو الآخر

أكدتها دراسات ومعاجم غربية

الآثار العميقة للعربية في اللغة الإسبانية

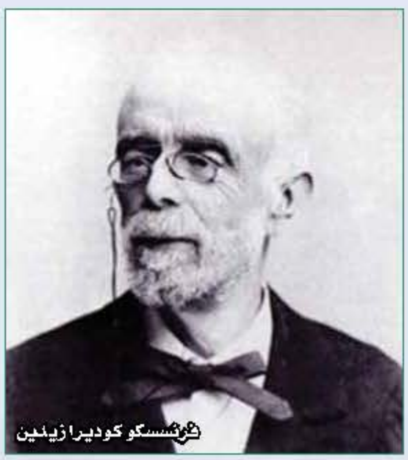

سهير أبوبكر الشاذلي

من الثابت تاريخياً أن العرب فتحوا الأندلس وحكموها وعاشوا فيها (٧٨١) سنة من عام (٩٢هـ/ ٧١١م، حتى عام ٨٩٧هـ /١٤٩٢م)، وفي تلك الفترة كانت اللغة العربية هي اللغة الرسمية للأندلس، وقد تركت اللغة العربية في شبه الجزيرة الإسبانية آثاراً عميقة لاتزال تمثل حتى اليوم قوة وضاءة في حياة الأمة الإسبانية وفي تكوينها العنصري والثقافي، وفي تقاليدها ولغتها.

برغم كل القوانين التي حظرت التحدث باللغة العربية حافظ (الموريسكيون) على وجودهم في إسبانيا

ففي مجال التقاليد والعادات، انتقلت العديد من العادات والتقاليد العربية والشرقية، سواء في الحياة المنزلية، أو التصرفات الخارجية، كتبادل التحية والحفاوة، وفي آداب الطعام، وفي إبداء الاستحسان، وفي ألوان المرح.

أما في مجال اللغة، فاللغة الإسبانية (القشتالية) تطورت عن أصولها الرومانية (الرومانشي Romance) التي كانت سائدة في العصور الوسطى بين الإسبان، وقد كان من الطبيعي، أن يقع التفاعل اللغوي بين


فرنسسكو كوديرا زيدين


رينهارت دوزي





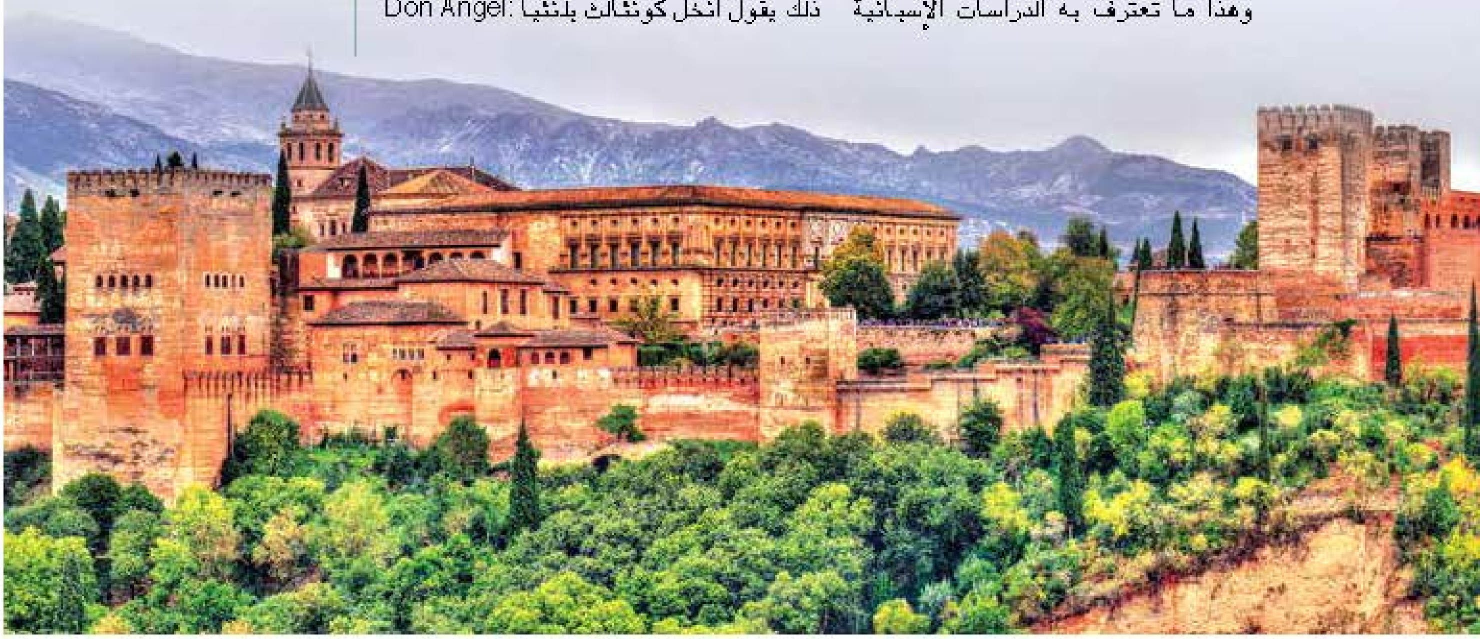
سوق البيازين

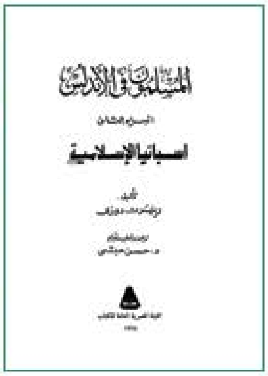
العربية، وهي لغة الأكثرية المسلمة، وبين الرومانشي وهي لغة الأقلية النصرانية في الأندلس. فانتقلت كثير من الألفاظ العربية إلى لغة الرومانشي، وظل هذا التأثير ينمو ويشتد، ولا سيما بالنسبة للرومانشي أو اللغة القشتالية أو اللغة الإسبانية الحديثة فيما بعد. وهو ما يرجع بلا ريب قوة المؤثرات الحضارية للغة العربية، وإلى حاجة اللغة القشتالية إلى الاشتقاق من لغة مكتملة للتعبير عن كثير من الأشياء والمظاهر التي نقلت عن أصحابها، وذلك سواء في النُّظم الإداريـة أو العلوم أو الصناعة أو الزراعة أو العمارة أو غيرها.

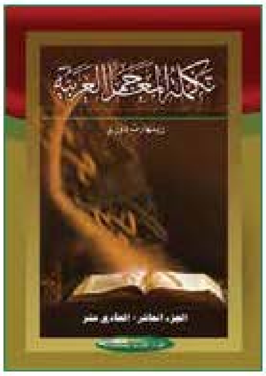
وهذا ما تعترف به الدراسات الإسبانية الحديثة، فقد جمعت الكلمات الإسبانية ذات الأصـول العربيـة في معـاجم منها معجم للعلامة فرنسيسكو كوديرا زيدين Franciscus Godera Zaydin، ومعجم آخـر للعلامة رينـهارت دوزي Reinhart Dozy، وفـي ذلـك مـا يـدل دلالـة واضحة على مبلغ الآثـار العميقة، التي خلفتها اللغة العربية في اللغة الإسبانية. وكما وضعت المعاجم الخاصة لتبيان الكلمات الإسبانية ذات الأصول العربية، تناول علماء الإسبانية المؤثرات الحضارية، المادية والمعنوية التي ورثتها اللغة الإسبانية عن اللغة العربية. وفي ذلك يقول أنخل كونثالث بلنثيا Don Angel:

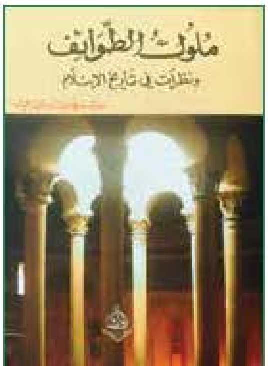
اللغة العربية لاتزال تمثل قوة وضاءة في حياة الإسبان وثقافتهم وتقاليدهم

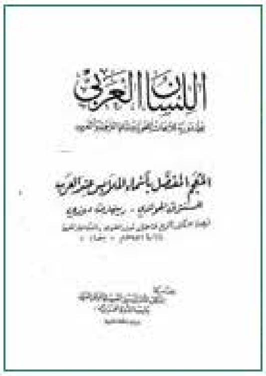
ملامح اللغة العربية تبدو جلية في حياتهم اليومية وتبادل التحية وآداب الطعام


قصر الحمراء









Gonzalez Palencia: إن اللغة العربية تُمثل في الإسبانية في مصطلحات الجغرافيا والنظم والفنون، وأسماء الحيوانات والنبات، والحرف، والألـوان، والأدوات المنزلية وغيرها. وإذا كانت اللغة الإسبانية تعرض بلا ريب للسائح الأمثل مآثر حضارة عظيمة، فإنه بلا شك ذلك الأثر الذي تركته الحضارة العربية في أرضنا.

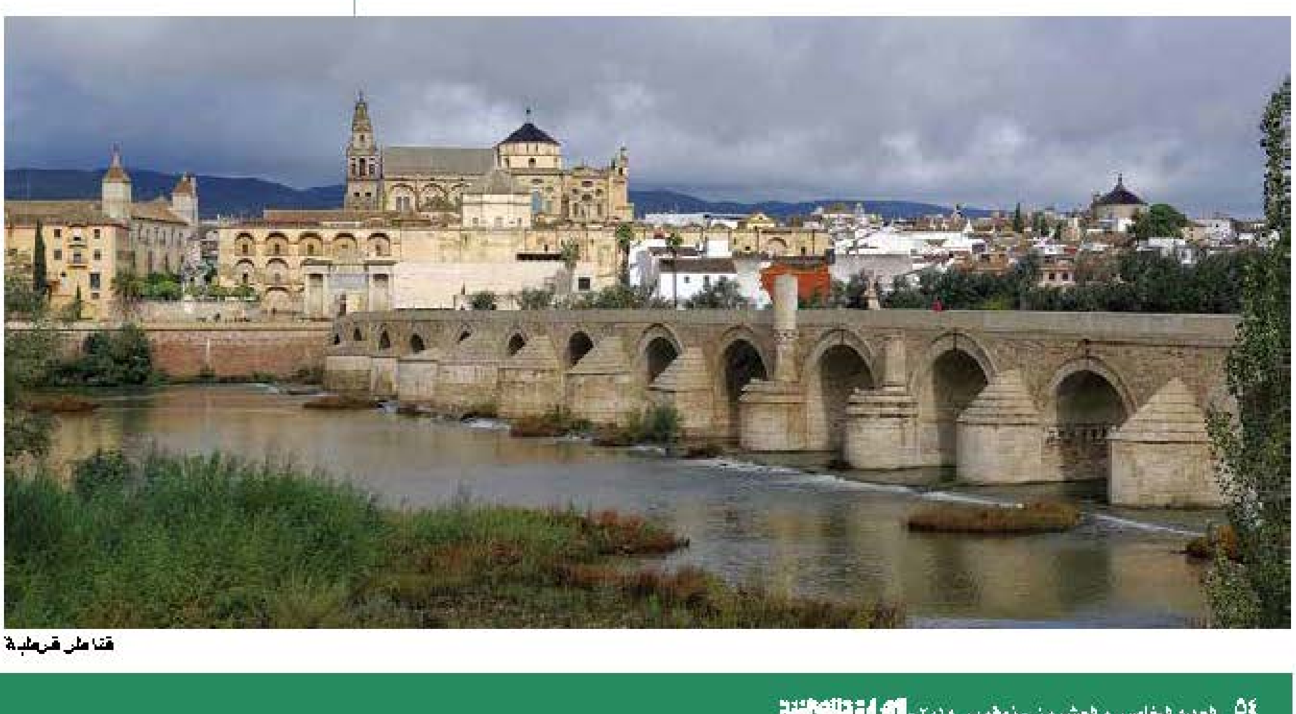
وقد ترك الاشتقاق اللغوي من اللغة العربية في اللغة القشتالية (الإسبانية) فأصبحت الإسبانية هي اللغة اللاتينية الوحيدة، التي توجد بين حروفها (الخاء) J.GE.GI، و(الثاء) Z.CE.CI، وتمثل في كلمات بكثرة واضحة، وذلك على غرار ما هو حادث في اللغة العربية. وتوجد في اللغة الإسبانية كلمات كثيرة جداً ترجع لأصول عربية، ومن القواعد المسلم بها أن كل كلمة إسبانية تبدأ (بأل Al) هي عربية الأصل تبدأ بأداة التعريف العربية، ونحن نقدم إلى القارئ فيما يلي نماذج من الكلمات الإسبانية التي ترجع إلى أصول عربية واضحة، ومنها ما هو رسم فقط للكلمة العربية بالحروف اللاتينية:

هذه نماذج قليلة من الكلمات الإسبانية المُشتقة من أصول عربية، وتوجد ألوف أخرى من هذه الكلمات، حتى إن بعض المستشرقين يجزم بعد جمعها في معجم خاص أن هذه الكلمات تمثل ربع مفردات اللغة الإسبانية. ولا شك أن ذلك يمثل جزءاً من الأثر العظيم الذي خلفته اللغة العربية في شبه الجزيرة الإسبانية.

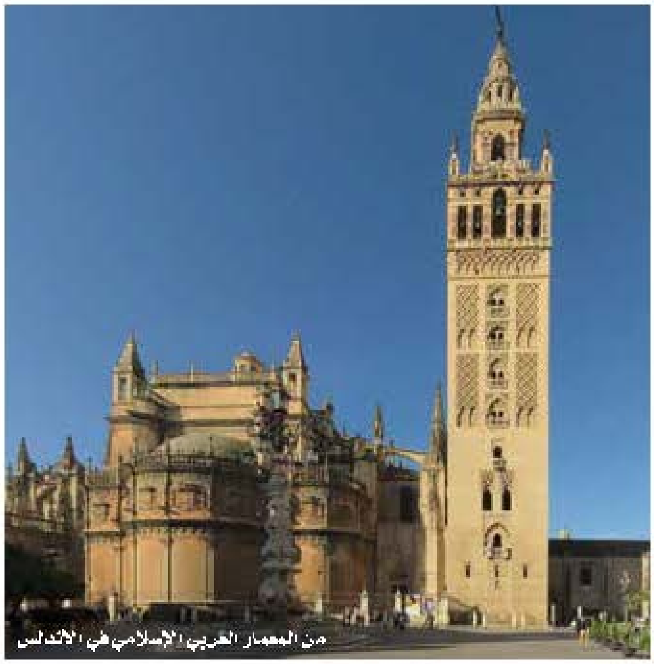
ومن الثابت تاريخياً أنه لم يرحل عرب ومسلمو الأندلس عن بلادهم لا قبيل سقوطها ولا بعده، فلقد بقيت مجموعات منهم بجهات مختلفة من إسبانيا، ومن المعروف كذلك بأن هؤلاء لم يستفيدوا إلا أياماً معدودات من معاهدة تسليم آخر ملوكهم – الأمير أبي عبدالله محمد– لغرناطة آخر حواضر الإسلام بالأندلس.

ففي بداية الأمر تُركَ الموريسكيون عصراً يتحدثون بلغتهم العربية ويتعاملون بها ويكتبون بها سراً القرآن والحديث والأدعية والصلوات، إلى أن صدر في عام)١٥٢٦م(قانون يحرم على الموريسكيين التخاطب باللغة العربية.. ملخص هذا القانون: (يُمنح الموريسكيون ثلاثة أعوام لتعلم اللغة القشتالية، ثم لا يسمح بعد ذلك لأحد منهم أن يتكلم أو يكتب باللغة العربية أو يتخاطب بها، ويجب أن تسلم الكتب العربية من أية مادة لتقرأ وتفحص، ثم يرد غير الممنوع منها لتبقى لدى أصحابها مدى الأعوام

مصطلحات جغرافية وفنية وأسماء للحيوانات والنبات والمهن والأدوات والنظم الإدارية



قناطر قرطبة



من المعمار العربي الإسلامي في الأندلس

الثلاثة فقط). عندئذٍ وجد الموريسكيون في اللغة القشتالية ذاتها متنفساً لتفكيرهم وأدبهم القديم، وابتكروا لغة جديدة لتشتق أصلاً من القشتالية فخلطوا بها ألفاظاً عربية وأعجمية مختلفة من اللهجات القديمة والمعاصرة، ولا سيما الرومانية وسمَوها اللطينية – وتعرف هذه اللغة تاريخياً بالألخميادو (Aljamiado) – وهو تحريف إسباني لكلمة (الأعجمية)، وقد لبثت بعد نفي الموريسكيين من إسبانيا في سنة (١٦٠٩م) سراً دفيناً لا يعرفه أحد، حتى ظفر بعض العلماء الإسبان بمجموعة من مخطوطاتهم في أوائل القرن التاسع عشر، فعلموا أن (اللغة الرومانية القشتالية تكتب بحروف عربية).

> **اعترفت الدراسات الإسبانية بحاجة اللغة القشتالية إلى الاشتقاق من اللغة العربية المتكاملة**

- القاضي، العمدة Alcalde
- المشرف Almojarife
- القائد alcalde
- القيادة Acaudillar
- الفارس Alferez
- الأمين Alamin
- الديوان Aduana
- القصر Alcazar
- المخزن Almacen
- القلعة Alcala
- القبة Alcoba
- المسجد Mezquita
- القبلة Alquibla
- المنبر Almimbar
- القرية Alqueroe
- جبل طارق Gibraltar
- قصر الحمراء Alambra
- الضيعة aldea
- البناء albanil
- البركة، الحوض alberca
- الخزانة Alacena
- الشرف Ajarafe
- العفو Alafia

ومن أسماء العديد من الأسر العريقة حالياً بإسبانيا:

- بني أمية Bnihumeya
- أبو المنذر Abolmonzer
- المظفر Almozafar
- بني عبدالسلام Benisalem
- بني جابر Benigosar
- بني عيسى Benisa
- بني سراج Abencerrajes
- بني عبدوس Benahadux

كلمات في أسماء الزهور والنباتات والمحاصيل:

- الزعفران Azafran
- القطن Algodón
- الزيتون Aceituna
- كمون Comino
- ليمون Limon
- بلاذنجان Berenjena
- الخرشوف Alcachofa
- الترمس Altramuz
- خروب Algarrobas
- لوبيا Alubia
- أرز Arroz
- سكر Azucar
- السلق Acelga
- الكرز Alcarazas
- لوبيا (فاصوليا بيضاء) alubia
- زهرة البرتقال azar

كلمات في أسماء أصحاب الحرف:

- البناء Albanil
- الحجام Alfageme
- البيطار Albeitar
- الفخار Alferer

كلمات منوعة:

- الكيمياء Alquimia
- الكحول Alcohol
- قطران alquitran
- الجبر algebra
- الفيل Alfil
- غزال Gacel
- المخدة (الوسادة) Almohada
- الساقية Acequia
- السوق Zoco
- حتى Hasta
- فلان Fulano
- المعصرة Almazara

قمتان أدبيتان بين الواقع وسحر الخيال



اعتدال عثمان

قمتان أدبيتان يعرف القارئ المهتم بالأدب الكثير عن روايتيهما الأشهر، هما الكاتب الفرنسي مارسيل بروست في روايته (البحث عن الزمن المفقود)، والكاتب الإيرلندي جيمس جويس صاحب رواية (يوليسيس)، لكن ماذا لو أصبحا حالة تخييلية في عمل روائي جديد، يمزج الوقائع الفعلية في حياة الأديبين العملاقين بسحر الخيال الخلاب؟

هذا ما نجده في رواية (ليلة العالم) للكاتب الروائي والمسرحي والناقد النرويجي المعاصر باتريك روجبيه، الذي بدلاً من أن يؤلف كتاباً في تاريخ الأدب حول تلك الحقبة الحافلة بالأحداث الجسام، إبان الحرب العالمية الأولى، المواكبة لصدور الروايتين، أو يبدع جديداً في مجال السيرة الأدبية الغيرية، ملقياً الضوء على الثورة الأدبية المنسوبة إليهما في مجال الكتابة الروائية، من حيث مفهوم بروست للزمن من جانب، وتقديم جويس لتيار الوعي من جانب آخر، بدلاً من هذه الاختيارات التقليدية قدم روجبيه سياقاً تخييلياً، يلتقط بحساسية إبداعية لافتة، وبأسلوب ساحر المؤتلف في المختلف، من خلال رؤية تجعل هاتين الشخصيتين تتجسدان في حياتهما اليومية لتلتحما بالقارئ، وتصيرا مثل سائر الناس، بما لديهما من نقائص وإحباطات وغرابة أطوار، إلى جانب تفاعل كل منهما المتصور مع محيطه الأسري، ومع أنماط مختلفة من الشخصيات، والأصدقاء، والمواقف اليومية الكاشفة عن طبيعة الشخصية، وتكوينها الفكري والأدبي والفني. يقدم المؤلف ذلك المزيج المدهش من خلال نسيج لغوي سردي ماتع، يعتمد على عدد لا حصر له من التفاصيل الحياتية التاريخية والجغرافية الحقيقية، إلى جانب حوارات خيالية بين الأديبين، فضلاً عن مقارنات واستبصارات نقدية للمؤلف يسوقها بمعرفة وثيقة، وروح ساحرة، يحركها شغف المعرفة والاكتشاف في كل الأحوال.

بذرة الرواية تكمن في واقعة مثبتة بتاريخ (١٨ مايو ١٩٢٢) تتمثل في دعوة عشاء في فندق (الريتز) الباريسي الشهير، وجهها زوجان أمريكيان ثريان، احتفالاً بعرض مسرحية موسيقية لإيجور سترافنسكي، المعروف أنه من أعظم مؤلفي الموسيقا في القرن العشرين، وحضرها علية القوم في ذلك الوقت، ومن بينهم جيمس جويس ومارسيل بروست، من دون أن يكونا قد التقيا من قبل، ومن دون أن يسفر هذا اللقاء عن حوار حقيقي بينهما. من هنا انطلق خيال روجبيه ليرسم صورة كاريكاتيرية تفصيلية ساخرة – تستغرق الفصول الأربعة الأولى من الرواية – للهيئة العجيبة التي ظهر بها بروست في الفندق الفاخر من حيث تنافر ملابسه، وارتباك حركته، وغلبة الانطواء على محياه، فكان يبدو لغزاً متحركاً، فيما يتخلل السرد معلومات عن مولد الكاتب الفرنسي، ونشأته الأولى، على حين يحضر أيضاً جويس ويتم التعارف الأولي الفاتر بينهما.

يتبع روجبيه الأسلوب الساخر نفسه في وصف مظهر جويس (بنحافته المشابهة لرباط حذائه)، وكان قد وصل إلى فرنسا في عام (١٩٢٠)، بينما يتطرق المؤلف أيضاً إلى جوانب من حياته الأولى في إيرلندا.

وعلى الرغم من التقابل بين طريقة تقديم الكاتبين، فإن روجبيه يستطيع أن يلمح اختلاف رؤية كل منهما للعالم، فقد كانت نظرة جويس شاملة وكلية، أما بروست، فكانت نظرته للعالم كمن يراه عن بعد ليستطيع التعبير عنه.

كذلك حدد روجبيه خصائص الأسلوب السردي لدى كل منهما عبر شذرات متداخلة، تنتقل بحرية بين الشخصي والأدبي، والواقعي والمتخيل، فبروست يبدو وكأنه يكتب جملة واحدة متشابكة محملة بالمعاني، محتشدة بالاستطرادات الممتدة إلى نهاية الأجزاء السبعة المكونة لروايته المطولة، أما جويس، فقد أعاد اختراع لغة خاصة به عبر مزج اللغات التسع التي كان يعرفها، فقد كان مولعاً باللغة خبيراً بمتاهة الكلمات، قادراً على التلاعب بالألفاظ، وإبداع عدد لا نهائي من المشتقات، لهذا يكثر في المقاطع التي تتناول جويس مزج كلمات مستمدة من سياقات مختلفة، لإنتاج أصوات لغوية مبتكرة، تشبه كتابة جويس. وعلى الرغم من الاختلاف بين أسلوب الأديبين، فإن المؤلف يرى أن اللغة كانت تشكل نوعاً من المنفى الشخصي بالنسبة لكليهما، حتى تساوى منفى جويس بعيداً عن لغته الأم في دبلن، عاصمة وطنه إيرلندا، مع منفى بروست داخل لغته الفرنسية في قلب باريس بسبب انطوائه اجتماعياً.

يتساءل المؤلف عما إذا كانت وجهتا نظر بروست وجويس تتباعدان حول الكتابة، لكنه يرى أن نقاط الالتقاء التي تجمعهما أكثر من نقاط الاختلاف، إذ يقارب بينهما مفهوم الكتابة نفسه، فقد كانت الكتابة بالنسبة لهما كالعدسة المكبرة، المثبتة على الزمن، كما كان مزاجهما يتكامل من حيث إن كلاً منهما كان يكتب لنفسه أولاً، بدافع ذاتي، وليس إرضاء لأحد أو استجابة لضرورة ما ضاغطة، غير التعبير عن رؤيتهما للعالم. وعلى حين تبدو شخصيتاهما مختلفتين على السطح، إلا أنهما غير متباعدتين في العمق. كلاهما خصب الخيال وفنان مبدع في الإسهاب، وكلاهما تؤرقه حاجة لاهبة للقبض على المطلق، حتى لو أدرك هو نفسه استحالة تحقق المسعى.

يلاحظ روجبيه أيضاً أوجه تقابل واختلاف أخرى بين الكاتبين، وذلك من خلال قراءة متأنية مدققة لكل ما يتعلق بهما، سواء من خلال النصوص الروائية أو الأحاديث المسجلة، فيذكر مثلاً أن الأحداث الواقعية قليلة في العملين، ففي (يوليسيس) جاء غرق إحدى السفن في سطر واحد، بينما شغلت تداعيات الوعي أو المونولوج الداخلي لدى ليوبولد بلوم – بطل رواية جويس – خلال جولة له بحي شهير بدبلن مئتي صفحة. كذلك أشار بروست إلى رحلة بحرية دامت سنة كاملة كحدث عارض، ورد ضمن مئة صفحة حول الذكريات المترابطة التي استدعتها الرحلة، بحثاً عن الزمن المفقود. يوظف بروست هذا المنحى في الكتابة بوصفه محاولة لترويض

الزمن المنفلت بتجميد حركة المستقبل، باثاً الروح في الذكريات التي جعلها تبدو وكأنها من ضمن أحداث الحاضر، وبذلك تتعرض للمجتمع بتعقيداته التي كانت راهنة آنذاك.

أما رواية جويس، فتعالج تاريخ الإنسان في مجمله، مسلطاً الضوء على مسارات الانطباعات العابرة، وتداعيات الأفكار، والمشاعر، والتقاط الأحاسيس الداخلية المتغيرة التي يصعب احتفاظ الذاكرة بها، إلى جانب الشكوك، والدوافع الخفية، الكاشفة عن أعماق النفس الإنسانية. لكنهما يلتقيان أيضاً من حيث لا يدركان. فقد كانت الكتابة بالنسبة لجويس هي التذكر، ويقتبس عنه روجييه حرفياً قوله (ليس الخيال سوى ما تثيره لدينا الذكرى)، ويقول أيضاً (الخيال هو الذاكرة)، بينما نجد بروست يقول تحديداً (إن الخيال هو الذكرى). هكذا أبحرا معاً – دون اتفاق سابق – في الذكرى والذاكرة التي حفرا فيها عميقاً، كما أمضيا حياتهما في تصفح الماضي، وإعادة صوغه، كل منهما بطريقته الخاصة. فإذا كان الزمن أساس الوعي، والوعي أساس الزمن لدى بروست، فإن جويس اعتمد مسارات تيار هذا الوعي نفسه، وتداعياته التي تتم بغير خرائط مرسومة.

وفي الحوار المتخيل بين الكاتبين، يشكو بروست لجويس معاناة الكتابة، ويصف نفسه بأنه شريد يترنح، لكنه كلما تصطدم قدمه بحجر، ويهبط بناظريه، يجد ما كان يبحث عنه. ويسأل صديقه في ذلك الحوار المتوهم عن حاله، فيقرر جويس أنه يسعى جاهداً لكي يكتب ما يشعر به، ويضيف (ليس المهم ما نكتب ولكن كيف نكتب). أما بروست، فيعلق قائلاً: (الكلاسيكيون الوحيدون الحقيقيون هم المجددون). ولما كان جويس يعشق الاستشهاد بالمقتطفات، فقد أضاف: (المجددون لا يخشون الماضي قط). كان بروست يعرف تلك المقولة التي أجراها هو نفسه على لسان أحد شخوص روايته: (الكلام المكرر يندر أن يكون حقيقياً). أما نحن القراء، فنجد أنفسنا ونحن داخل هذا العمل السردي في منطقة الالتباس بين الواقع والخيال، وليس معنا دليل، لأننا قبلنا بإرادة القراءة – منذ البداية – تداخل الحدين البيوجرافي والإبداعي، فلا نملك عندئذٍ إلا التساؤل: إلى أي حد يمكن أن نعد تلك الكتابة السردية حواراً أو معارضة أو تأويلاً جديداً لمثل تلك الشخصيات الأدبية التي ملأت الدنيا بإبداعها، وصنعت تحولاً مؤثراً في تاريخ الأدب العالمي في القرن العشرين؟

وجه آخر من وجوه الالتباس بين الواقعي والخيالي نجده في حقيقة مرصودة في حياة الأديبين الكبيرين، وهي عشقهما للفن التشكيلي، فالثابت أن بروست أشار في روايته إلى مئتين وخمسين لوحة تشكيلية، كما حشد أيضاً مصورين خياليين، وترك للقارئ مهمة تخيل لوحاتهم. ويرصد المؤلف واحدة من التفاصيل الدقيقة الواردة في رواية بروست، ويبني عليها مشهداً حوارياً متصوراً بين الأديبين. فقد كان الأديب الفرنسي يخلط بين أسماء بعض الفنانين غير الفرنسيين، ما أثار سخرية جويس الذي كان مقتنعاً بضرورة توخي الدقة في مجال الفن التشكيلي، ولهذا أطلق مبتسماً مقولة: « الفن ينطق بلغته». أما بروست الذي كان يمارس فن التصوير في أوقات فراغه، فأضاف أن (الفن يعتمد على الفكر). اتفق كلاهما على تلك المقولة. واختتم جويس الكلام قائلاً: (الفن هو معرفة كيفية إخفاء الفن ذاته).

أما قمة الفنتازيا الساخرة في الرواية، فتتمثل في الجزء الثاني الذي يحمل عنوان (مراسم دفن مارسيل) الذي مات في (١٨) نوفمبر عام (١٩٢٢)، بعد سهرته التذكارية في (ليلة العالم) مع جويس بسبعة أشهر. وحضر الجنازة مجموعة مكونة من ثمانين أديباً من بين الثلاثمئة والثمانين كاتباً الذين ذكرهم بروست في روايته، وكان من بين المعزين شكسبير، وهوميروس، ودانتي، وسيرفانتس، وموليير، وتشيخوف، وإزرا باوند الذي كان يسير بجوار جان جينيه، وبودلير، وكان يتجاذب أطراف الحديث مع فلوبير، بينما كان راسين يتمشى بجوار كافكا، فيما كان الشاعر اللاتيني فرجيل يصحبه ألبير كامي، وعلى مقربة كان شوبنهاور يسير وتسيل دموعه بغزارة، كأنه يمشي في جنازته الشخصية. وهكذا (كان جميع الروائيين، والفلاسفة، والشعراء، والقصاصين، ومؤلفي المسرح، والخرافات، وكتاب المقال يبكون بدموع من حبر).

وبالطبع حضر جويس الذي شعر بين هؤلاء المشاهير بأنه بين أفراد أسرته، وكان يعزي نفسه، لأنه تذكر أن بروست كان يعرف أن نهاية الإنسان الحقيقية ليست الموت، بل النسيان، وأنه وثق بالزمن الذي يمثل البداية والنهاية في روايته، بل صار عنواناً لها.

أما المفارقة الكبرى، فهي مشاركة مارسيل بروست في جنازته هو نفسه، فحين رفع جويس عينيه رآه خفيفاً كالريشة، تدب خطواته على الأسفلت مختالة، فيما يتلمس لنفسه طريقاً وسط جموع الكتاب الموتى الذين توافدوا على جنازته، لكي يحييهم فرداً فرداً. (كان حياً بالتأكيد وكذلك ميتاً مثلهم جميعاً). لكن ذلك لم يمنع أن يتبادل مع جويس حواراً فلسفياً حول الحياة والموت والكتابة.

أما جيمس جويس فقد كانت وفاته في (١٣ يناير ١٩٤١)، حيث سبقه بروست إلى المكان الذي سوف يتقابلان فيه معاً: بوابة الخروج من هنا إلى هناك.

مارسيل بروست وجيمس جويس أصبحا حالة تخييلية في رواية باتريك روجييه

قدم روجييه روايته بحساسية إبداعية وأسلوب ساخر لحياتهما وأفكارهما

ناقش في روايته أوجه التشابه والاختلاف بين الشخصيتين أدبياً وفنياً



متأثرة بالمكان وبيئته الشعبية

مريم جمعة فرج

تكتب قصصها بسرد شعري

أنتجت مريم جمعة فرج العديد من القصص الرائعة التي سوف تظل مثالاً للعمل الفني المتقدم، حيث تقدم القاصة عملها بثقة وتعبر عن فكرها بثبات، وجميع أعمالها تنتمي إلى الإنسان المكافح من أجل الحياة والعيش الكريم، وأيضاً رصدت الحياة الاجتماعية والتغيرات المادية والإنسانية عند إنسان الإمارات، كما حملت قصصها هم الناس في مجتمع الإمارات، وأيضا تاريخ وثقافة هذا البلد، وأعمال الكاتبة تكشف مدى تعلقها بالبيئة المحلية وثقافة المكان التراثية الشعبية.



رضا أحمد خليل

مريم، من الجيل الأول الذي شكل البدايات في دولة الإمارات، وقد كانت من اللواتي شكلن تجربتهن في وقت مبكر بعد قيام الاتحاد، وعودة بعض الدارسين في الجامعات العربية إلى البلاد. وتعمل حالياً في المجال الصحافي في مؤسسة البيان بدبي. ترجمت مجموعة مميزة من القصص العالمية عن الإنجليزية.

أكملت مريم دراستها الثانوية في دبي، والجامعية في بغداد والعليا في المملكة المتحدة. علاقتها بالكتابة بدأت منذ مرحلة الدراسة الثانوية فبدأت أولاً بكتابة الشعر وقد نشرت لها بعض القصائد في بعض المجلات في مقتبل عمرها، ولكن ذلك كان مجرد محطة عابرة لتتجه بعد ذلك إلى القصة القصيرة. مريم جمعة تحمل شهادة البكالوريوس في الأدب الإنجليزي من جامعة الإمارات عام (١٩٨٠) الأمر الذي مكنها من الإطلالة المباشرة على الأدب الأجنبي من نبعه الأصلي. وهي تحضر لنيل الدكتوراه في مجال الترجمة بعد أن حصلت مؤخراً على درجة الماجستير.

وحول أسلوبها في كتابة القصة، فهي تكتب قصصها بلغة شعرية، بمعنى أنها لا تطلب الشعر لتدرجه في سياق قصصها، فسردها هو ذاته شعر أو شعرها هو ذاته سرد. تقص دواخل الشخصيات بدرجة عالية من الاقتراب الإنساني والحساسية المشحونة بالألفة والعناق وبواقعية من دون تلاعب ولا تدوير، لا تميل إلى الرومانسية لأنها تعتبر الكتابة كفن هي من أجل المجتمع. وقد عمدت مريم في بعض من قصصها إلى كتابة القصة في داخل قصة، أوجزت كثيراً، قللت من حجم اللغة، لكي تتيح للقارئ فصل الشعر من القصة وفصل القصة من الشعر.

لجأت في قصصها إلى استخدام الشعر الموجز ومن ثم ترميك إلى القصة الموجزة من دون تطويل ولا تهويل ولا مبالغة. تكتب قصصها القصيرة لكي تساند شخصياتها على البقاء في الذاكرة، وهي لا تنقطع عن استذكار الجن والأساطير لتجعلها متجانسة مع الواقع ومع عقليات ووعي الشخصيات ذاتها. معظم شخصياتها من طبقات مسحوقة، مهملة، هامشية، يعانون هم الفقر والتسلط معاً كما أنها شخصيات مرتبطة بمهن شعبية، ينظر إليها المجتمع نظرة دونية في كتاباتها تتناول هموم الحياة والأسرة والحاجات وضغط المادة والمطالب، وأنها تكتب للجميع فتنشر الوعي بين الناس وتؤثر في الرأي العام بصورة إيجابية.

الكائنات في قصصها تشترك كلها في عنصر جوهري واحد وهو الماء، وهذه الرؤية تتجلى في كثير من أعمالها، كما أنها تهتم بشكل خاص بحالة المطر والطفولة. تنتمي إلى الحرية. عاكسة بذلك كل معاناة المرأة المستلبة العاشقة أحياناً ولكن بأساليب مغلقة. وأفضل مثال هو (قصة صرمة) التي

تعتبر من أروع الفن القصصي ونافذة على الأفكار المشرقة. والملاحظ استخدام مريم فرج اللهجة العامية وخاصة في الحوار الداخلي والمناجاة والحوار الخارجي. يذكر أن مريم أصدرت مجموعتين قصصيتين هما: (فيروز عن اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٨٨م). و(ماء ١٩٩٤م عن دار الجديد في بيروت). و(النشيد بالاشتراك مع سلمى مطر سيف وأمينة عبد الله ١٩٨٧م).

يتناول مؤلفها الغوص بحثاً عن اللؤلؤ وهو أحد الجوانب المهمة المتعلقة بمهنة الغوص في دولة الإمارات، وهي الغوص كنظام حياة، وذلك بتسليط الضوء على بعض تفاصيل الحياة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية في مرحلة تاريخية مهمة هي مرحلة ما قبل اكتشاف النفط. ويغطي النقاش في الأساس ما يعرف بحقبة الرواج الاقتصادي الذي شهدته مرحلة الطفرة في تجارة اللؤلؤ من نهاية القرن التاسع عشر حتى العقدين الأولين من القرن العشرين. اجتماعياً يلقي الضوء على جزئية مهمة وهي تأثير هذه المرحلة في الجانب المعيشي اليومي من حياة الناس على اليابسة، وبعض الآثار المترتبة على ذلك. في حين يتناول الجانب الثقافي التفاصيل المتعلقة بالحياة الثقافية في تلك المرحلة أو ما يعرف بـ (ثقافة اللؤلؤ)، ويغطي ذلك الأدب الشعبي من الشعر والحكايات والأمثال والألغاز، وفنون الموسيقا والغناء والأهازيج الشعبية البحرية على وجه الخصوص، كما يستعرض بعض الصعوبات التي واجهتها مهنة الغوص في مرحلة الطفرة، وبوجه عام اعتمدت مريم في أسلوب عرضها المنهجي على التسلسل التاريخي.

وترصد مريم جمعة أوجهاً متنوعة للواقع الجديد للإمارات العربية المتحدة، حيث يمكن اعتبار المجموعة القصصية (فيروز) نقداً اجتماعياً أدبياً، فموقف الفرد في قصص، مثل فيروز و(عبار) يواجه حقائق الماضي مع الحاضر بشكل مباشر، أبطال هذه القصص لايزالون يعيشون وفق الضوابط السارية قبل اكتشاف النفط، وغير منسجمين مع الواقع الجديد، وقصص، مثل (وجوه) و(مسافة)، تقدم أبطالاً تائهين في علاقاتهم الفردية، بينما تسرد قصص، مثل (ثقوب) و(الريح)، صراع الإنسان مع الطبيعة وقواها، نجد الإنسان في قصص مريم فرج في موضع الخاسر، سواء كان ذلك في علاقته مع المجتمع أم في صراعه مع الطبيعة أم حتى ضد المرض.



مريم جمعة فرج

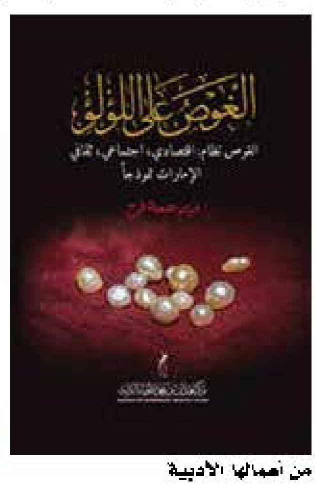
وأبطال مريم فرج شخوص ضائعون، ويظهرون للقارئ في عزلة ذهنية إن لم تكن جسدية، حياتهم مليئة بالأحداث التراجيدية، فالتغيرات المباغتة التي تطرأ عليهم لا تشكل شخصياتهم فحسب، بل تقودهم نحو الجنون، فتجد أن موضوع الجنون ملازم ومهيمن في المجموعة القصصية.

يقدم الجنون كنتيجة لاختلال التوازن بين ما هو روحي وما هو مادي، وبين الماضي والحاضر، وبين الفقر والثراء، نجد نماذج مماثلة في قصص مثل (عبار) و(وجوه) و(فيروز). توظف القاصة مجموعة من الدلالات اللغوية لإغناء السرد، كما تغير مريم فرج الحوار أحياناً إلى اللهجة المحكية، أو تستخدم العربية المكسرة للدلالة على حديث الأجانب، ويتميز سردها باهتمامه بالتفاصيل، ونظراً لطبيعة القصة القصيرة، فإن هذه الخاصية تؤثر سلباً في سلاسة الأحداث، أعمال مريم تعطي انطباعاً بغياب التلقائية من جراء التفرع المستمر في السرد نحو أفكار جديدة، ما يعيق قدرة القارئ على التركيز على الموضوع الأساسي للقصة.

تقص دواخل شخصياتها بتماس إنساني مشحون بالحساسية والألفة

الكائنات في جل قصصها تشترك جميعها في عنصر جوهري واحد هو الماء

حياة أبطالها مليئة بالأحداث التراجيدية نتيجة المتغيرات المباغتة التي تواجههم





من أعمالها الأدبية



شاعر الصبا والجمال
لبنان يحتفل بـ (اليوبيل الذهبي) للأخطل الصغير

سليمى حمدان

وأنت تقرأ حياة الشاعر بشارة عبدالله الخوري (الأخطل الصغير) والمرحلة التي عاش فيها، كأنك تحضر فيلماً سينمائياً طويلاً، فيه من المتناقضات حتى المفاجأة والصدمة، فعلى رغم الحروب بما فيها الحرب العالمية الأولى والأهوال التي رافقتها، حتى تعليق المشانق من قبل جمال باشا السفاح، فهو عايش ثلاثة عهود، بداية من العهد العثماني، إلى عهد الانتداب الفرنسي، فعهد الاستقلال، واختباء الشاعر في أكثر من مكان بعيداً عن منزله في منطقة الدورة، ومكتبه في ساحة الشهداء وسط بيروت، وتستره تحت أكثر من اسم مستعار (حنا فياض)، و(الأخطل الصغير)، تراه يكتب أجمل الشعر وأرقه خاصة قصائد الغزل منه، وكأن أغنيته (يبكي ويضحك لا حزناً ولا فرحاً) التي غنتها فيروز من كلماته كتبها لنفسه لتنطبق عليه تماماً، فهو تارة يحزن وطوراً يفرح، وليكون نتاجه مئات القصائد التي تراوحت بين الغزل والسياسة والوطن والنقد، في ديوانين شعريين (الصبا والجمال)، و(ديوان الأخطل الصغير)، إضافة إلى الأعمال النثرية.

في العام (١٨٨٥) كانت بيروت على موعد مع (كرنفال) الربيع بكل ما فيه من شجر وزهور ملونة وطيور، ليولد فيه الشاعر بشارة عبدالله الخوري، ويتحفنا في ما بعد بكل هذه المواكب الشعرية والقصائد الأشبه باللوحات الزيتية المرسومة بالكلمات الرقيقة والمعاني العميقة، تنساب كجداول المياه العذبة، ويغنيها كبار الفنانين من محمد عبدالوهاب إلى فريد الأطرش، وأسمهان، ووديع الصافي وفيروز، ليحمل أكثر من لقب، بداية من (الأخطل الصغير)، إلى (شاعر الحب الهوى)، و(شاعر الصبا والجمال)، و(أمير الشعراء)، وتعددت الألقاب والشاعر واحد.

نزح جدُّ الشاعر الخوري ميخائيل مع عائلته من بلدة إهمج (قضاء جبيل) منذ أكثر من مئة عام تقريباً إلى منطقة بلدة صربا أولاً لوجود ابنته فيها متزوجة بشاب من آل الشدياق، ومن ثم إلى منطقة (الدورة) شمال شرقي بيروت.

امتهن الخوري ميخائيل وابنه عبدالله الطب العربي مستعينين بكتاب (قسطنطين) من قانون الطب لابن سينا، وجاب عبدالله المناطق الساحلية ما بين صربا وبيروت وضواحيها، ليتزوج في ما بعد حلا نعيم في منطقة الرميلة، ويقيما قريباً من البحر في منزل يدعى (البرج) أو (بيت الحكيم)، كما أطلق عليه الناس بعد أن جعله عبدالله عيادة يزاول فيه مهنته، ثم يولد ابنه بشارة وهو أصغر إخوته السبعة.

درس بشارة بداية في الكتّاب على أيدي عدد من الأساتذة، لينتقل بعدها إلى عدة مدارس وفي مدرسة «الحكمة» تعرف فيها إلى جبران خليل جبران، ووديع عقل وسواهما، وحصل على جائزة اللغة العربية بعد أن درس فيها على يد الأستاذ عبدالله البستاني، إضافة إلى عدد من الجوائز باللغة الفرنسية، وهنا تفتحت موهبته متأثراً بقراءاته العديدة بالعربية والفرنسية، ليصبح صحافياً وشاعراً في العام (١٩٠٥)، يكتب في جريدة (المصباح) لصاحبها نجيب حبيقة، ومن ثمَّ ينشئ جريدة (البرق) في العام (١٩٠٨)، التي كانت الركيزة والمفصل الأهم للشاعر، نشر فيها الكثير من القصائد والمقالات، برغم أنها كانت تتوقف وتصدر بحسب الظروف، لتتوقف نهائياً في عهد الاستقلال.

ثم لجأ إلى منزل صديقه خليل فاضل في منطقة سد البوشرية، والتقى للمرة الأولى ابنته أديل فاضل، التي اصطفاها زوجة له فيما بعد في العام (١٩٢٠)، وسكن في منطقة الدورة وأنجب أبناءه: عبدالله، وجوزيف وناجي، بعدما كان قد تخفى في بلدة ريفون الكسروانية باسم مستعار (حنا فياض)، بسبب تهديدات وصلته ،

> **استعمل أكثر من اسم مستعار لخوضه العديد من المعارك الأدبية والسياسية والصحافية**

كما تمَّ انتخابه نقيباً للصحافة اللبنانية في العام (١٩٣٨)، وتم تعيينه مستشاراً للغة العربية في وزارة التربية الوطنية، وانتخب عضواً مراسلاً في المجمع العلمي العربي في دمشق.

أطلق الشاعر بشارة عبدالله الخوري على نفسه لقب الأخطل الصغير، للتشابه الكبير بينه وبين الأخطل التغلبي، في بلاط الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان، فكلاهما شاعر الهوى والشباب، هذا أولاً، وثانياً لأسباب أمنيَّة في تلك المرحلة الصعبة، فإنّ كوكبة من كبار الشعراء أطلقوا عليه لقب أمير الشعراء إبّان تكريمه في قصر الأونيسكو عام (١٩٦١).

والأخطل الصغير، وبرغم أنه شاعر الغزل بامتياز، فإنه كتب في مختلف أنواع الشعر، الوطني والقومي والاجتماعي والثورة، وتميّز شعره بالحس المرهف والكلمة الرقيقة التي في أحيان كثيرة لا تحتاج إلى تلحين، كما وصفها الموسيقار محمد عبدالوهاب الذي غنى له: الصبا والجمال، وجفنه علم الغزل، ويا ورد من يشتريك التي مزج فيها العامية بالفصحى بشكل لافت، والموسيقار فريد الأطرش الذي أبدع في تلحين وغناء قصيدتيه (عش أنت)، و(أضنيتني بالهجر)، وغنت له فيروز قصيدة (يبكي ويضحك لا حزناً ولا فرحاً)، و(يا عاقد الحاجبين)، وغنى له وديع الصافي: (كفاني يا قلب ما أحملُ)، أما أسمهان فغنت له (أسقنيها).

توجهنا إلى منطقة الدورة لنرى ذلك المنزل المطل على البحر من جهتي الشمال والغرب، وعلى الهضاب الخضر الخلابة من جهة الشرق، إضافة إلى حديقته الجميلة التي استوحى منها الشاعر قصيدة (يا ورد مين يشتريك)، وصدح بها الموسيقار محمد عبدالوهاب.

وما إن وصلنا إلى مستديرة الدوري وبدأنا بالسؤال عنه حتى عرفنا مكانه من خلال أهل المنطقة، فهو معروف جداً، لكنّ المفاجأة كانت أننا لم نجد شيئاً من معالمه الأساسية، ومما عرفناه عنه، لقد غابت الحديقة الغنّاء بكل ما فيها من جمال، وتحول المنزل إلى بناية شاهقة مؤلفة من عدة طوابق، كان يسكن الأخطل الصغير أعلى طابق فيها، ليقيم فيه حالياً ابنه جوزيف وعائلته.

الصبا والجمالُ ملكُ يديكِ
أيُّ تاجٍ أعزُّ من تاجيكِ؟
نصبَ الحسنُ عرشَهُ فسألنا
من تراها له؟ فدلَّ عليكِ
فاسكبي روحَكِ الحنونَ عليهِ
كانسكابِ السماءِ في عينيكِ

هذا مطلع قصيدة «الصبا والجمال» التي كتبها (الأخطل الصغير) في ثلاثينيات القرن الماضي، ووصفها الصحافي جهاد فاضل بالقصيدة الغزلية الدافئة، والتي ادّعت أكثر من سيّدة لبنانية أن الأخطل قالها فيها، وقد كرّر الأخطل مثل هذا القول لعشرات السيدات الجميلات اللواتي سألنه عمّن ألهمته هذه القصيدة.

وسواء عرفنا لمن كانت هذه القصيدة أم لم نعرف، فإن الموسيقار محمد عبدالوهاب زار الشاعر في لبنان وخطف القصيدة إلى مصر، ولحنها في العام (١٩٣٩)، وغناها في فيلمه الشهير (يوم سعيد) الذي عرض في العام التالي (١٩٤٠).

ومن أجمل قصائده الغزلية:

بلغوها إذا أتيتم حماها
أنني مت في الغرام فداها
واذكروني لها بكل جميل
فعساها تبكي عليّ عساها
واصحبوها لتربتي، فعظامي
تشتهي أن تدوسها قدماها

أما أجمل قصائده فهي التي كتبها بعنوان (سلمى الكورانية) وهذا مطلعها:

تعجب الليل منها عندما برزت
تسلسل النور في عينيه عيناها
فظنها وهي عند الماء قائمة
منارة ضمها الشاطي وفداها
وتمتمت نجمة في أذن جارتها
لما رأتها وجنت عند مرآها
انظرن يا إخوتا هذي شقيقتنا
فمن تراه على الغبراء ألقاها

وأخيراً.. رحل الأخطل الصغير في العام (١٩٦٨) عن عمر (٨٣) عاماً، كانت صاخبة جداً، أمضاها في كتابة الشعر والنثر والمقالات والمعارك السياسية والأدبية والفكرية والنضال، ومثّل لبنان في الكثير من المؤتمرات ، كما تم تكريمه في القاهرة، وكرمته مؤسسة جائزة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري في دورتها السادسة عام (١٩٩٨) في بيروت، وطبعت أعماله كاملة التي جمعتها الدكتورة سهام أبو جودة ضمن مجموعة نادرة بستة كتب بطباعة مرتبة وأغلفة أنيقة، إلا أنه لا بدّ لنا من أن نردّد مع الشاعر نزار قباني الذي رثاه في يوم تأبينه قائلاً: (إن صوته مازال يسكن كلامنا وأبجدياتنا، كما يسكن النغم الربابة، وكما يسكن الكحل في عيون الجميلات).)

بشارة الخوري اشتهر بالأخطل الصغير تشبهاً بالأخطل التغلبي في بلاط الدولة الأموية

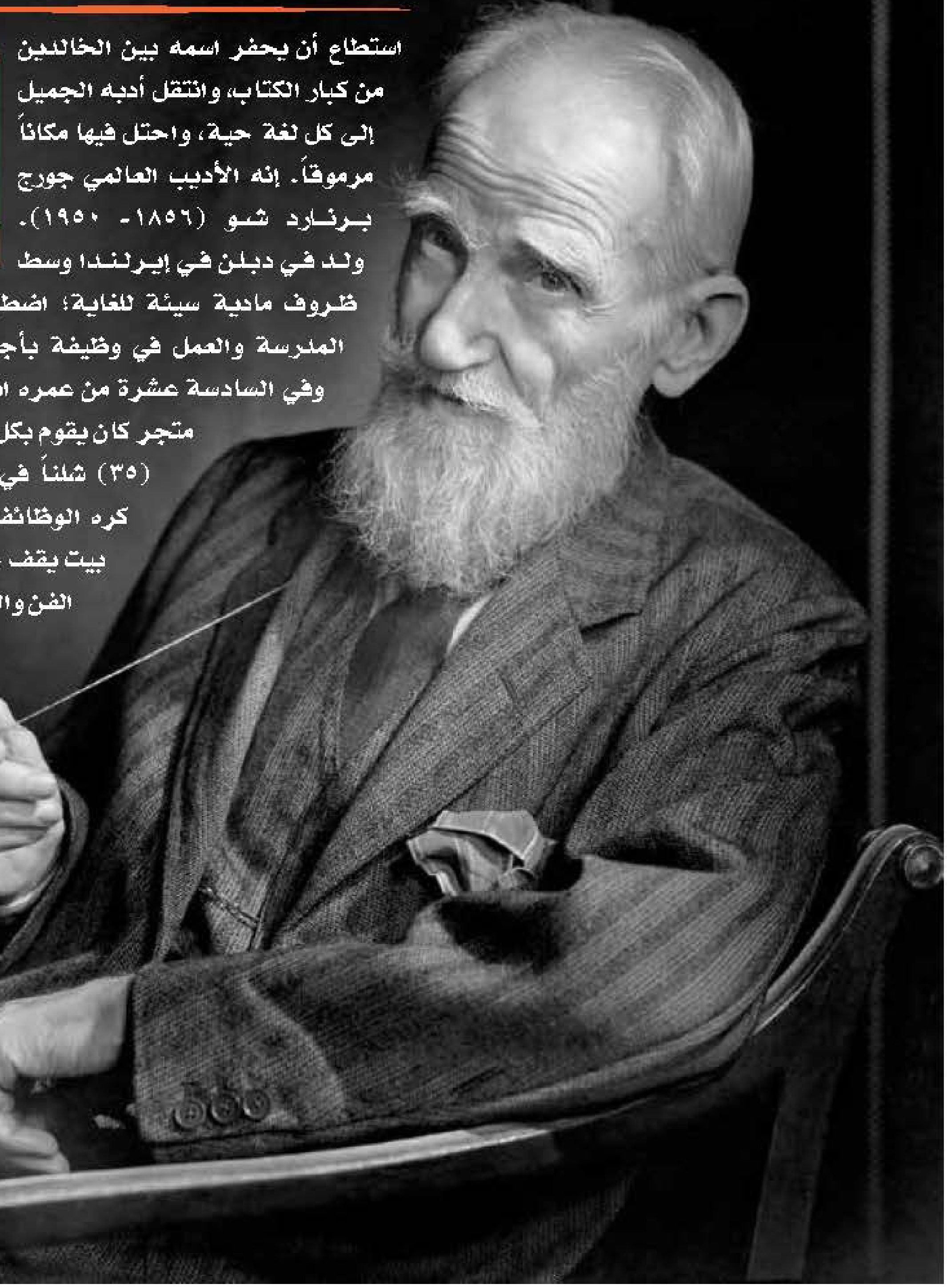
كتب إلى جانب الغزل الذي اشتهر به قصائد وطنية واجتماعية وتأملية

تبرع بقيمة جائزة (نوبل) المادية

برنارد شو.. عاش شظف العيش قبل أن يعرف الشهرة



ناجي العتريس



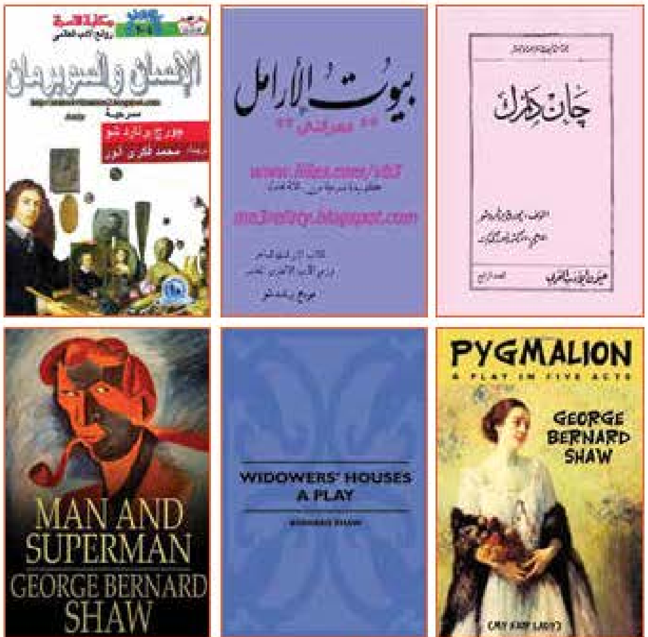
استطاع أن يحفر اسمه بين الخالدين من كبار الكتاب، وانتقل أدبه الجميل إلى كل لغة حية، واحتل فيها مكاناً مرموقاً. إنه الأديب العالمي جورج برنارد شو (١٨٥٦- ١٩٥٠). ولد في دبلن في إيرلندا وسط ظروف مادية سيئة للغاية؛ اضطرته للخروج من المدرسة والعمل في وظيفة بأجر ضئيل للغاية، وفي السادسة عشرة من عمره اضطلع بمسؤولية متجر كان يقوم بكل عمل فيه مقابل (٣٥) شلناً في الأسبوع، لكنه كره الوظائف لأنه تربى في بيت يقف خاشعاً أمام معبد الفن والموسيقا والأدب.

وقد بدأت علاقته بالقراءة منذ أن بلغ سن السابعة فقط، فقد كان يقرأ شكسبير، وبوحنا بنيان، وألف ليلة وليلة، والكتاب المقدس. وعندما وصل إلى الثانية عشرة كان متشبعاً بكتابات (بيرون)، وأعجب في السنوات التالية بكل من: ديكنز، وبيملس، وشيلي. وفي سن الثامنة عشرة قرأ: ستندال، وستيوارت ميل، وهربرت سبنسر. أما الذين برزوا في وجدانه الثقافي؛ فقد كانوا أربعة معلمين، هم: فريدريك نيتشه، الذي غرس فيه فكرة الإنسان الأعلى (السوبرمان) لدرجة أن شو ألف كتاباً بعنوان (الإنسان والسوبرمان)، وكذلك صموئيل باتلر، أديب إنجليزي حارب النفاق الاجتماعي، وانتفع (شو) كثيراً به وبأفكاره، وأيضاً هنريك إبسن الكاتب المسرحي النرويجي الشهير، الذي كان سبّاقاً في استخدام المسرح لمعالجة القضايا الاجتماعية، وكان تأثيره واضحاً في بداياته، وألف (شو) عنه كتاباً بعنوان (لباب الإبسنية). وكان لهؤلاء الكبار فضل كبير في توسيع مداركه وإطلاق العنان لخياله وتعبئة عقله بالمادة الفنية التي تُنسج منها أحلام الشباب، وكانت هذه القراءات عوضاً له عن عدم استمراره في المدارس لتلقي العلم، وكان يعتبر نفسه من المحظوظين لأنه لم يتعلم في جامعة! وشجعه هذا الفهم الشديد لكل ما يقرأ حبه الأشد للأدب والعلم والدين، ولذلك مرت به السنوات العجاف وهو مقيد بقيود الوظيفة في خدمة رئيس من رجال المال، دون أن يجد لذة في عمله؛ فقلبه وعقله متعلقان بحب الأدب والفن. وقبل أن يحتفل بعيد ميلاده العشرين، حدث نفسه قائلاً: (ليس لي إلا حياة واحدة لأحياها ولن أضيعها في وظيفة كتابية!)

طلّق شو الوظيفة في عام (١٨٧٦م) ورحل إلى لندن حيث كانت أمه تكسب عيشها من إعطاء دروس في الغناء، وهناك بدأ اشتغاله بالأدب، وسار في طريق مطوّء بالفشل مدة طويلة من الزمن؛ فقد ظل يكتب لمدة تسع سنوات كاملة، وهو لا يلقى نجاحاً ولا يفوز بأي عائد، وبالرغم من ذلك فقد صمم على أن يكرس كل وقته للكتابة، حتى لقد ذُكر عنه أنه كان يترك مقعده أمام مكتبه وينبطح على أرض الغرفة إعياءً وتعباً ويبقى على ذلك حتى يستريح وينهض لمعاودة الكتابة. ومن عاداته التي لم يحد عنها قيد أنملة، أنه كان يكتب كل يوم خمس صفحات كاملة، سواء وجد في نفسه ميلاً للكتابة أم لم يجد، وكتب في هذه الأثناء خمس روايات كبيرة هي (عدم النضج) و(العقدة اللاعقلانية) و(الحب بين الفنانين) و(مهنة كاشل بايرون) و(الاشتراكي واللا اشتراكي) وبعث بنسخة من كل رواية إلى كل دور النشر في إنجلترا وأمريكا، لكن الروايات أُعيدت إليه. وظل على هذا المنوال يكتب كثيراً ولا تلقى كتبه إلا الرفض، والمشكلة كانت في آرائه الجريئة وليست في أسلوبه الأدبي. وبلغ به الضيق كل مبلغ حتى إنه كان يتعذر عليه أحياناً الحصول على طوابع البريد ليرسل بها كتابه إلى دار النشر، ولا تندهش إذا عرفت أن مجموع إيراده الذي جمعه من الكتابة خلال تلك السنوات التسع الأولى، بلغ ستة جنيهات فقط لا غير، خمسة جنيهات نظير كتابة مقال عن الطب كلفه به أحد المحامين لسبب غير مفهوم، وفي مرة أخرى كسب جنيهاً واحداً لقيامه بفرز الأصوات أيام الانتخابات!

وصارت ملابسه بالية تثير الشفقة في شوارع لندن، وكان يبذل جهداً كبيراً في إخفاء الثقوب في نعل حذائه أو في سراويله، ولكنه لم يعرف مع ذلك ألم الجوع والفضل في ذلك يعود إلى أمه، التي كانت دائماً تستدين من الخبّاز والبقّال لتصد عنه غائلته. قال شو عن هذه الفترة بكل صراحة، إن أسرته كانت في أشد حالات العوز ولم يستطع أن يمد لها يداً، بل على العكس من ذلك كانت عائلته تقدم له العون ما استطاعت، واعترف قائلاً: إنني لم ألق بنفسي إلى كفاح الحياة بل ألقيت بأمي إلى هذا الكفاح المرير!

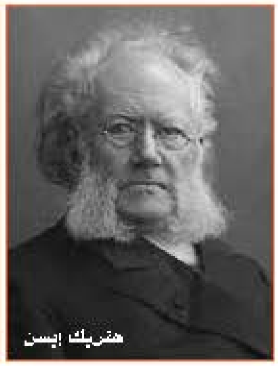
وأخيراً استطاع (شو) أن يقف على قدميه ويحول نفسه لا من الكتابة والتأليف، بل من النقد المسرحي، وكان أكبر نجاح مالي ظفر به من كتابة المسرحيات لا الروايات، وحتى المسرحيات لم يكن النجاح حليفه في بادئ الأمر، فكل ما كتبه في البداية كان نصيبه الفشل. عاش (شو) عمره كله يحارب الفقر، ويرى أنه أصل لجميع الرذائل في الدنيا، وكانت مسرحية



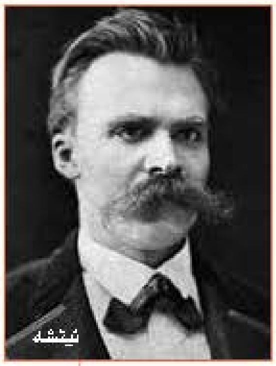
من أغلفة مسرحياته

> **وصل إلى حالة تثير الشفقة عليه وبذل جهداً في إخفاء الثقوب في حذائه وسراويله**

> **عاش الفشل أدبياً وحياتياً إلى أن عرف طريق المسرح الذي أغدق عليه بالأموال**



هنريك إبسن



نيتشه



سلامة موسى

(حرفة المسز وارين) أول مؤلفاته التي تناولت موضوع الفقر، وانتقد فيها فساد المجتمع، ولم تخرج معظم كتاباته فيما بعد عن مناقشة هذا الموضوع، وتميزت أعماله بالمزج بين الدراما والكوميديا والإصلاح الاجتماعي.

وفي عام (١٨٩٦م) التقى بفتاة تدعى (شارلوت بين تاونشند) وكان هو في الأربعين وهي في التاسعة والثلاثين من عمرها ووارثة لعقارات تدر عليها إيراداً ثابتاً، وأخذت الأيام تبتسم له بعد طول تجهم، فأصاب نجاحاً عظيماً وبلغت أرباحه في عام واحد من مسرحية واحدة كانت تمثل في أمريكا (٢٠) ألف جنيه، وكانت شارلوت قد سئمت حياة الترف وانضمت إلى جماعة (الفابيان) ذات الأغراض الإنسانية النبيلة، وكان (شو) وقتئذٍ أكبر داعية للجماعة، فأعجبت به شارلوت ونما الإعجاب إلى حب وصارحته بذلك وكانت تبصره دائماً بعيوبه، وتقول له أحياناً إنه أكبر محب لذاته رأته عيناها. وتزوجها (شو) وقال عن ذلك: (تزوجتها تحقيقاً لغرض كنت من قبل أحسبه بعيد المنال، وهو أن أجد شخصاً أفكر فيه أكثر من تفكيري في نفسي! وعاشا معاً (٤٥) عاماً إلى أن توفيت في عام (١٩٤٣م).

حصل شو على جائزة نوبل للآداب عام (١٩٢٥م) وكانت قيمة الجائزة (٧) آلاف جنيه، ومع ذلك رفضها في البداية، لأنه أصبح في غنى عما تمنح من مال وشرف وقال ساخراً: (إنها تشبه طوق النجاة الذي يتم إلقاؤه لأحد الأشخاص بعد أن يكون هذا الشخص قد وصل إلى شاطئ الأمان!). وسخر من مؤسس الجائزة الذي جمع ثروته من اختراعه الديناميت حيث قال: (إنني أغفر لنوبل أنه اخترع الديناميت ولكنني لا أغفر له أنه أنشأ جائزة نوبل!). لكنه رضي أخيراً نزولاً على رغبة الاتحاد الأنجلو سويدي للآداب ولم يضع المبلغ الضخم في يده إلا لحظة خاطفة ثم سلمه هدية منه للاتحاد. كتب (شو) ما يزيد على الخمسين مسرحية، ونشرت أعماله الكاملة في ستة وثلاثين مُجلداً ما بين (١٩٣٠ و ١٩٥٠)، وأهم هذه الأعمال: (بيوت الأرامل) و(رجل الأقدار) و(قيصر وكليوباترا) و(السلاح والإنسان) و(حيرة طبيب) و(كانديدا) و(بيجماليون) و(القديسة جون) و(جان دارك) و(أندروكليز والأسد) و(الميجور باربره) و(العابث)، وغيرها من الأعمال.. يقول المفكر الراحل سلامة موسى: (إن برنارد شو ليس له أسلوب لأنه يكتب كما يتكلم، وهو يتكلم في صراحة ودقة ولكنه يفكر كثيراً، ولذلك أسلوبه صريح، دقيق، حافل بالأفكار التي تستهوينا، فلا نلتفت أقل الالتفات إلى أسلوب الكتابة وترتيب الكلمات. وحين نتوقف ونلتفت نجد أنه يكتب الأدب كما لو كان يكتب موضوعاً علمياً كله دقة ورصانة وترتيب، والقيمة الأولى في كل ذلك للأفكار). كما أجمع النقاد على أنه كان ساخراً مفكراً، ومفكراً ساخراً، وإذا كان له كتاب يدعى (دليل المرأة الذكية) فإن أسلوب شو هو دليل هواة الأدب إلى التفرد والسخرية الحكيمة!

رفض (نوبل) مشبهاً إياها بطوق نجاة لغريق بعد أن وصل شاطئ الأمان

برنارد شو واحد من أشهر الكتاب الذين لهم مئات من العبارات والأقوال المأثورة التي تتميز بالفكاهة والسخرية والحكمة، وهي كثيرة تملأ الكتب والمواقع الإلكترونية، ومن أرادها فهي ميسورة. فما يعنيني من الحديث عن هذا الرجل هنا هو سيرته المشوقة وعشقه للفن والأدب وقوة عزيمته وولعه بالحياة.

كتب عن شغفه بسيرة الرسول الكريم محمد وله في ذلك مساجلات ومخطوطات

فقد كان شو مؤمناً بالحرية وينشد السلام ويتقبل الآخر، بل كان محباً ومطلعاً شغوفاً بسيرة نبينا محمد صلى الله عليه وسلم، وله في ذلك سجلات ومخطوطات في أكثر من موضع، مات عاشق الحياة وله من العمر (٩٤) عاماً.



برنارد شو



أنيسة عبود

امرأة بحرية

هي ذاتها.. المرأة التي كنا نطلق عليها – امرأة بحرية ...

كل صباح تنزل البحر، تجلس قبالته وتتمتم وتشير بيدها إلى الأفق البعيد.. لا أحد يسمع ما تقوله هذه المرأة، ولا أحد يعرف أهي حزينة أم فرحة.. تعابير وجهها مصقولة لا تدل على شيء. لذلك بقيت لغزاً لسنوات طويلة.

اعتادت المدينة وجود هذه المرأة عند رصيف البحر البعيد عن المقاهي.. سواء أكان البحر غاضباً أم حزيناً أم ساكناً. حتى المطر لم يمنعها من نزول البحر.. ولا التنين الذي ضرب الشاطئ مرات واقتلع الأشجار، لم يستطع إبعادها أو زرع الخوف في قلبها.

كانت صامتة.. أنيقة.. جميلة.. لكن في الفترة الأخيرة قبل غيابها بدت كبيرة في السن.. محنية الظهر تتكئ على عكاز مطلي لامع. تضع العكاز قربها وتجلس على بقايا مقعد حجري سلم من يد الفوضى والعبث. اقتربت منها أريد التحدث إليها أشاحت بيدها أن أبتعد.. غير أني بقيت واقفة أرنو إلى هذه المرأة الغريبة التي لا ترتدي سوى الأزرق أو الأبيض.. وعندما تيبست نظرتي على يديها المعروقتين.. أمسكت بعكازها ونهضت مبتعدة عني تاركة المقعد لي. جلست قليلاً ثم غافلتها ورحت أمشي وراءها، أريد أن أكتشف بيت هذه المرأة وأكتشف حارتها وناسها وعالمها السري الذي لم يعرفه أحد.

وصلت المرأة إلى جامع السلطان إبراهيم.. دخلت في حديقته المتصلة بالمدرج الروماني المليء بالأحجار الضخمة والنواويس المفتوحة والأقواس المائلة والسراديب.. كان باب الحديقة مفتوحاً والأشجار واقفة ترصد العابرين.. وكان وهج تموز ساطعاً والرطوبة شديدة.. ضيعت المرأة في الممرات.. تابعت حيث أتوقع أنها دخلت، لم أجدها.. سألت شيخ الجامع عن المرأة البحرية التي جاءت قبل قليل.. فوجئت بأنه يعرفها وبأنه شاهدها على البحر وكان برفقتها أولادها.

ابتسمت وهمست (لم أرها إلا وحدها منذ سنوات.. فكيف رأيتها مع أولادها؟)

قال الشيخ مستنكراً شكوكي بكلامه: لا.. معها أولاد.. صبيان وبنات وكانت ترتدي ثوباً أخضر وتضع عقداً من الأحجار الكريمة في عنقها.. زارت السلطان ووضعت الزكاة، وقدمت عدة نسخ من المصحف الشريف.

قلت: ربما هي امرأة أخرى يا عم.. هذه امرأة كبيرة في السن ومعها عكاز وسبحة وترتدي الأبيض والأزرق.

امتعض الرجل ونادى على مساعده الشيخ الكبير وسأله عن المرأة التي دخلت الجامع.

قال الشيخ: نعم.. دخلت منذ قليل ومعها عكازها وخادمتها.. وتحمل باقة من الورد الأبيض.. لم تدخل باحة الجامع.. كانت تتجه إلى المدرج الروماني.. هناك.. أشار الشيخ بيده نحو المدرج القديم الذي يعود بناؤه إلى الرومان، حيث بنوا مسرحاً يشابه مسرح بصرى الشام ولكنه على شكل أصغر.. تهدم مرات وأعيد ترميمه، وفي عهد الاحتلال العثماني كان العثمانيون الأتراك يذبحون شبان القرى ويدفنونهم في أروقة المسرح، فكان أهل المدينة يسمعون أنيناً (موجعاً) في الليالي العاصفة الممطرة.. وكان بعض جيران المدرج يدعون أن رجالاً يخرجون من النواويس الحجرية ويتجهون إلى البحر. إلا أن حاكم المدينة كان يقيدهم ويعيدهم إلى أماكنهم حيث يتمددون في النواويس ليضع الحراس فوقهم الغطاء الحجري الأبدي.

شعرت بالخوف.. قلت: ربما مازال هناك بشر في النواويس؟

قال الشيخ: العلم بيد الله.

قلت: والدولة لماذا لا تنقب في هذه النواويس؟

تنهد الشيخ وقال بصوت حزين: أحياناً يجب طمر الحقيقة.

قلت: والمرأة..؟ قال: المرأة قصة أخرى. سألت بأسى.. يعني ماذا؟

قال: هي وجه من وجوه الحقيقة الضائعة.

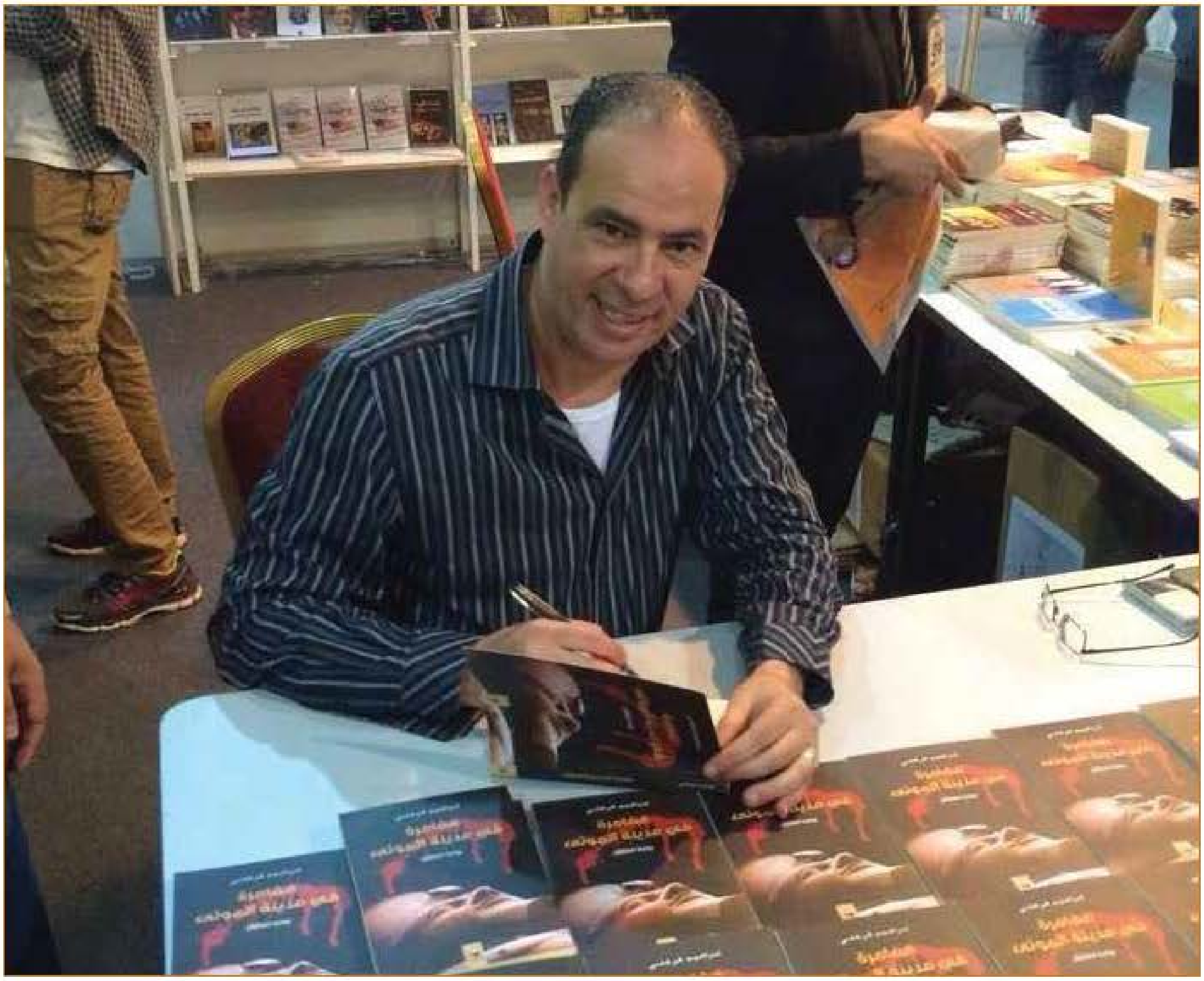
قلت: المرأة ياشيخ؟ استدار وقال (لم أر أي امرأة هنا)

قلت: المرأة البحرية؟ لم يرد الشيخ فمشيت باتجاه النواويس الحجرية الملقاة في باحة المدرج. وحين صعدت الأدراج التي يغفو عليها الزمن وجدت المرأة تغني مرة، وتبكي مرة أخرى.. وعندما فاض التعب على روحها دخلت أحد النواويس وماتت.

حين حكيت القصة لأبي.. ابتسم وظلّ يحدق إلى البعيد، لدرجة توقعت أنه فقد النطق أو أنه سيصفعني ويقول لي: (متى تخرجين من قلاع الماضي الأسطوري؟)

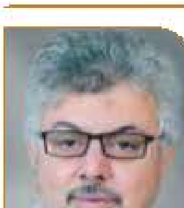
لكنه ربت على كتفي ثم نهض باتجاه النافذة البحرية وقال: (هي هناك.. انظري إنها تجلس على الرصيف ومعها مظلتها الزرقاء).

هذه امرأة كبيرة في السنّ ومعها عكاز وسبحة وترتدي الأبيض والأزرق



رحلة فريدة في عالم الفتيان

إبراهيم فرغلي يوظف الخيال العلمي للانتقال بين الماضي والحاضر



محمود كحيلة

> امتلك سحر الأسلوب وبراعة التناول وتيسير الطرح في مغامرة سردية مشوّقة

إبراهيم فرغلي، سارد فريد، بدأ رحلته إلى عالم السرد من التفاعل مع إبداع نجيب محفوظ برواية (أبناء الجبلاوي) التي تدور أحداثها داخل عالم نجيب محفوظ، والذي اتخذه فرغلي رائداً له في طريق الإبداع، ثم انطلق يحلق هنا وهناك متأثراً بكتابات نجيب محفوظ ذات الصبغة الفرعونية، فكتب فرغلي رائعته العجيبة (معبد أنامل الحرير). وظل يبدع ويتقدم من نجاح إلى نجاح حتى اقتنص مؤخراً جائزة (ساويرس للإبداع لعام ٢٠١٧م) في مجال الرواية.



في مكتبه

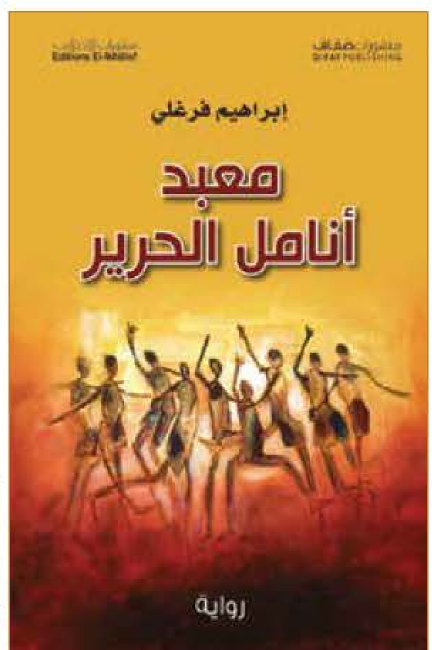
ولكننا نتوقف اليوم عند منحنى مختلف في حياته الإبداعية عندما قرر ذات مرة أن يتجه بالكتابة إلى عالم الفتيان، وهي مغامرة كبيرة برغم كل ما يملكه فرغلي من سحر الأسلوب وبراعة التناول لما تتطلبه الكتابة للفتيان، وللأطفال عموماً بجميع مراحلهم العمرية، من قدرة على التبسيط وتيسير الطرح مع الإلمام بتغير معدل الذكاء وسعة الأفق التي تتمتع بها الأجيال الحالية بالنسبة إلى الأجيال السابقة، وغيرها من المهام الشاقة التي لا يقدر عليها إلا عباقرة يحسنون التسرب إلى قلوب الفتيان.

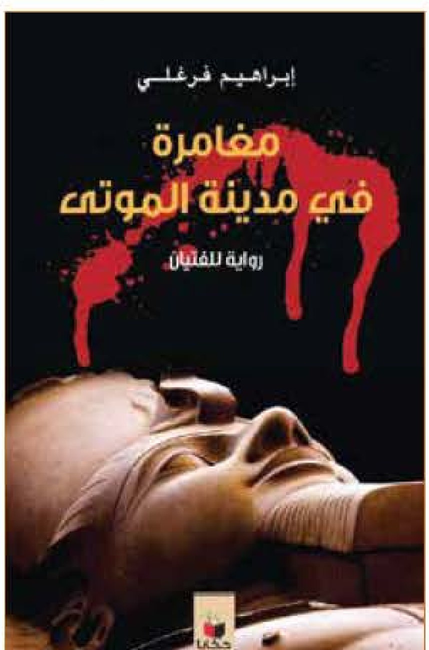
وقد اختار فرغلي لهذه المغامرة التراث المصري القديم وانطلق بخياله الروائي نحو مدينة فرعونية قديمة عمرها (٣٥٠٠) سنة قبل الميلاد، هي (مدينة الموتى).. ومن هذا الزمان العتيق العريق ومن حيث التراث الفرعوني الذي أرى (فرغلي) مهووساً به قدر هوس (شادي) الفتى الصغير بطل روايته الجميلة بالنسيان، تلك الآفة الخطيرة التي يفترض كاتبنا أن ترياقها الناجع هو الفرار مباشرة إلى التراث الذي استدعاه بأسلوب مشوّق رشيق، حيث عبر من فصل إلى آخر على مدى (٣٠) فصلاً روائياً من دون تردد أو توقف في رحلة قطعناها بسعادة من الحاضر حيث (مدرسة) عربية معاصرة بكل مفرداتها التي لا يجهلها قارئ عربي عبر أدق تفاصيل هذه المؤسسة التي نحمل لها أنبل ذكريات.

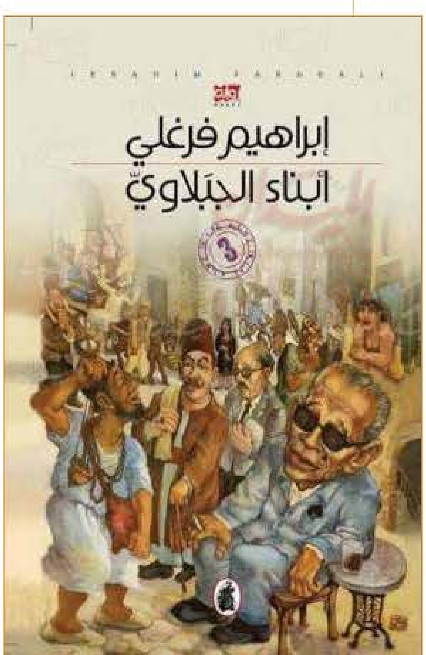
حقيبة ومعلمة وواجب منزلي ودفتر وكتاب وزملاء فصل، أولاد وبنات عانقنا الذكريات فنسينا ما توقعناه من إثارة ورعب في مدينة الموتى التي دعينا أصلاً لزيارتها، حيث الأجزاء الأولى من رواية (إبراهيم فرغلي) رحلة إلى مدينة الموتى تجري هنا في عالمنا المعاصر على أرض الواقع المعيش، نتلقى أحداثها الطريفة من خلال تعبير (عالية) التي يعرضها (إبراهيم فرغلي) نموذجاً لما يجب أن تكونه الفتاة الجيدة، التي تساعد (شادي) زميل الفصل المدرسي الذي يمر بأزمة عجيبة وغريبة وصفها الكاتب بقوله إن لديه: (ذاكرة

انطلق بخياله من الحاضر نحو مدينة فرعونية عمرها (٣٥٠٠) سنة لاستدعاء التراث واستعراض مظاهره

اختار مغامرة الولوج في التراث المصري القديم







من رواياته

مهووسة بالنسيان)، واتخذ هذه العبارة اللافتة عنواناً لأول فصل بالكتاب. ولذلك، من فرط حرصها على الحفاظ على ثقته بها، إذ يعتبرها أكثر الناس قرباً منه وفهماً له، لم تسأله عن معنى كونه مهووساً بالنسيان، وهو بالمناسبة واحد من أسئلة كثيرة طرحها (فرغلي) على قرائه لتشغيل عقولهم وإعدادهم لاستقبال مفاجآت كثيرة قادمة لا تنتهي إلا بنهاية الرواية التي تتصاعد أحداثها بسلاسة ويسر، من دون أن تمس الإثارة التي لا تترك مساحة للتوقف عن القراءة ولا تسمح بالنسيان.

هذه الرواية من إصدارات (حكايا)، وهي دار نشر عربية مهتمة بأدب الأطفال والناشئة لعام (٢٠١٤م)، وفي السياق تتفق عالية مع زميلها شادي أن يلتقيا يومياً قبل موعد المدرسة بوقت كافٍ ليتداركا نسيانه لأي شيء، حيث تستقبله بقولها: (ما نسيت اليوم يا شادي؟).. وهكذا حتى فاجأها يوماً بنسيان كل شيء يخص الدراسة تقريباً: إنها (حقيبة المدرسة)، والوقت المتاح لا يكفي للعودة إلى المنزل وإحضار الحقيبة، لذلك تقرر أن تصارح معلمة الفصل (جورجيت) بأنها تعتقد أن (شادي) مريض بالنسيان وأنه يحتاج إلى علاج متخصص، لأن محاولات الهواة التي جربوها معه أدت إلى مزيد من التدهور والنسيان، وهكذا دبرا معاً لتقصي الحالة من دون أن يسببا له أي حرج، تطلب المعلمة من عالية زيارة منزل شادي ودعوة والدته لزيارتها في المدرسة.

لم تغادر عالية المنزل وحدها حرصاً على



إبراهيم فرغلي أسلوب مشوق ورشيق

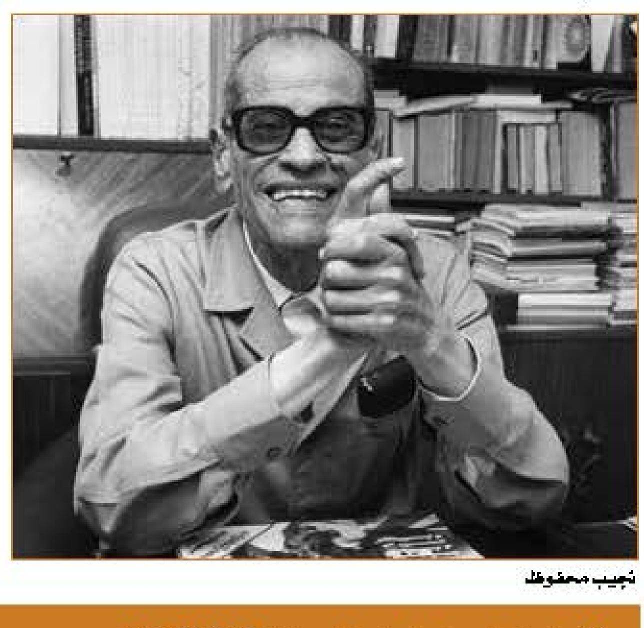
بث القيم والمبادئ والآداب، التي يتطلبها نص موجه للفتيان، ولذلك اصطحبت في زيارتها زميلتها وجارتها (ليلى)، وقامت أم ليلى بتوصيلهما بسيارتها إلى حيث منزل شادي، يعني الزيارة تتم تحت رعاية الكبار، لكن ما حدث أن (عالية) رأت زميلها (شادي) يخرج من بيته مسرعاً متجهاً نحو مكان ما، ومن شدة تركيزه وانشغاله لم ينتبه إليهما، فطلبت (عالية) من زميلتها (ليلى) أن تتجه وحدها إلى لقاء والدته، لأن الفضول دفعها إلى ملاحقة شادي.

كانت المفاجأة عظيمة أدهشت عالية وأصابتها بالحزن والغضب، عندما علمت من مربية شادي، أن والدته رحلت عن الدنيا منذ ثلاث سنوات، وأنه يرفض أن يعترف بهذا الفقد لتعلقه الشديد بأمه، ولذلك لجأ ربما إلى النسيان هروباً من هذا الواقع المؤلم الذي يرفضه، وهي حالة نفسية يعانيها كثير من الكبار والصغار عند فقد شخص عزيز، وقد تتفاقم الأمور بالشخص حتى يحتاج أحياناً إلى العلاج النفسي.

عادت عالية إلى بيتها حزينة غاضبة لأن شادي أخبرها أنها الأقرب إليه، وبرغم ذلك لم يخبرها عن رحيل أمه وحزنه الشديد لفقدها، وهي كانت أصغر

طرح الروائي العديد من الأسئلة على قرائه لمفاجأتهم في نهاية الرواية

اعتمد على الخيال العلمي في الانتقال بين الحاضر والماضي



نجيب محفوظ



انتقال بين الحاضر والماضي

من أن تستوعب أزمته النفسية وما يمر به من ألم وما يعانيه من إحساس.

اتكأ النص بعد ذلك في مرحلته الانتقالية بين الحاضر والماضي على الخيال العلمي عندما قرر شادي أن يستخدم آلة الزمن للعودة إلى حيث توجد والدته قبل ثلاث سنوات من الآن، فاصطحب عالية وتحرك بالآلة باحثاً عن حل لذلك اللغز الغريب الذي ظن بأنه يحيط بموت والدته، قرر شادي أن يحاول معرفة الجاني أو منع الجريمة قبل وقوعها وإنقاذ أمه التي لا يحتمل العيش من دونها. وهكذا ننتقل إلى حيث أراد لنا (ابراهيم فرغلي) مع مزيد من العجائب بين الخيال العلمي وسحر التراث الفرعوني.

الأزمة الجديدة أن آلة الزمن بدلاً من أن تعود بهما ثلاث سنوات رجعت أكثر من ثلاثة آلاف عام، عادا إلى حيث الفراعنة أول من أنشأ مدينة الموتى، قدماء المصريين الذين يرحبون بهم أول الأمر ويصطحبونهما في جولة سياحية في ربوع مصر عند أقدم حضارة عرفتها الإنسانية.. ومع مزيد من المتعة والإثارة مع أسلوب إبراهيم فرغلي الرشيق الساحر، يذكرنا بفراعنة قدماء وأطعمة مصرية أصيلة مازلنا نستمتع ببعضها إلى الآن، وكذلك ألعاب قديمة ذات نشأة مصرية فرعونية أصيلة، يفعل ذلك (فرغلي) بروح فتية، وهو يدبر لمؤامرة فرعونية كبرى هدفها التحفظ على عالية وشادي لأغراض علمية، يتقدم بها وبنا من مرحلة إلى مرحلة في لعبته الروائية المثيرة، التي لا يملك القارئ من شدة الهوس بها أن يغادرها قبل أن ينتهي من القراءة، عندما يتضح أن هذه الجولة المثيرة في الدنيا القديمة تمت في إطار الحمى التي أصابت عالية فجعلتها تنسج كل ذلك في خيالها الذي يعاني ارتفاعاً كبيراً في درجة الحرارة، والذي يستوعب هذا النسيج البديع من خيال (ابراهيم فرغلي)، هذا الروائي الكبير الذي أمتعنا بزيارته الفريدة إلى دنيا الفتيان، مؤكداً حقيقة أن خير إبداع للصغار يجب أن يكتبه مبدعون كبار.

اصطحب القارئ في جولة مثيرة في الدنيا القديمة مستغلاً الحمى التي أصابت بطلة الرواية



آلة الزمن



رواية الاغتراب

وأثر المكان في تبدّلات الوعي

عزّت عمر

المكان بطبيعته حيّز حيادي، ولكنه في الأدب والفنّ هو حيّز فنّي متخيّل ومتغاير، قد يتحوّل من السلب إلى الإيجاب، أو العكس، تبعاً لرؤية الكاتب، ولحاله النفسية والعاطفية آن تأليفه القصّة أو الرواية، والنقد إذ يهتمّ اليوم بالمكان وثقافته في الكتابات الأدبية، فإنما ليحدد أثر هذه الحمولات في بنائية العمل الأدبي، وللكشف عن مضمرات الكاتب تجاهه، وبالتالي تجاه الحراك الاجتماعي والآثار الناجمة عنها بالنسبة للمبدعين المغتربين عن ديارهم، وهم كثر بما يمكن وصفه بالظاهرة الفريدة المشبعة إنسانياً، والمعبّر عنها روائياً، حيث تناول الكتّاب هذه التجربة بكلّ أبعادها، ولا سيّما فاعلية مكان الاغتراب في الذات الإبداعية وأثره في تبدّلات وعي الكاتب بما استجد من ثقافة، وفي هذا الصدد اخترنا بعض النماذج التي قد تضيء جانباً مما تقدّمنا به:

في روايته الشهيرة (ليون الإفريقي) قدّم أمين معلوف شخصية رمزية ترتقي لتكون نموذجاً رائعاً لحوار الحضارات وتفاعلها، حيث إنّ الحسن الوزّان، وهو شخصية واقعية وتاريخية، كان رحّالة يجوب إفريقيا عندما اختطفه القراصنة لينتهي به المطاف في البلاط الكنسي البابوي في إيطاليا كعالم جغرافي، يسعى ما أمكنه لتجسير المعرفة ما بين الغرب والشرق، فبدلاً من الحروب المقيتة يمكن للبشرية أن تتفاهم بالمعرفة والحوار؛ وهذه الرؤية يمكن اعتبارها الثيمة الجوهرية التي ينطلق منها أدب أمين معلوف اللبناني المولد الفرنسي الجنسية، إذ إن أبطاله في الغالب يسافرون إلى الغرب، ويتعايشون هناك مع مجتمعاته بدون عقد إيديولوجية، وباعتبارهم مواطنين عالميين سوف يحملون قيماً راقية، أهمها قيم التسامح والتفاعل مع الآخر، بل إن بعضهم من مثل «عصيان» في روايته «موانئ الشرق» وخلال إقامته في فرنسا للدراسة، سوف ينضمّ إلى المقاومة السريّة، لقناعته أن العنصرية تمثّل الوجه القبيح للعنف البشري، وبالتالي ينبغي الوقوف والنضال ضدّها بلا هوادة، والأمر ذاته سنلتمسه في رواياته الأخرى، من مثل (سمرقند)، و(صخرة طانيوس). وليس غريباً أن ينهض أمين معلوف بهذا الدور المناهض للعنف لأنه نموذج ناصع للرسالة الحضارية التي تواصلت بين شطّي المتوسّط منذ أقدم الأزمنة، ولا سيّما عندما أقام الفينيقيون ممالكهم الأولى على الشطّ الأوروبي ناقلين معهم ثقافتهم وحرفهم وتسمية أوروبا ذاتها. يذكّرنا أمين معلوف بسلسلة طويلة من الروائيين الذين كتبوا عن العلاقة ما بين الشرق والغرب، أو ما يمكن تسميته بحوار الحضارات، علماً أن أوّل من كتب في هذا الإطار كان توفيق الحكيم في روايته (عصفور من الشرق) في ثلاثينيات القرن الماضي، ثمّ تلته مجموعة لا بأس بها من الروائيين من مثل: الطيّب صالح، وسهيل إدريس، وعبدالرحمن منيف، وعبدالكريم غلاّب، وبهاء طاهر، وربنيه الحايك، وغيرهم.

(تحت سماء كوبنهاجن).. للكاتبة الشابة حوراء النداوي التي ولدت في كوبنهاجن وتعلّمت العربية في المنزل، ثمّ كتبت بها، والرواية تتحدث عن أبناء المهاجرين أي الجيل الذي تربّى في بلاد المهجر ولا يعرف

> النقد اليوم يهتم بالمكان وثقافته ليحدد أثر المحمولات في بنائية العمل الأدبي

شيئاً عن بلاده إلاّ من خلال ذاكرة الآباء والأمّهات، فضلاً عن قراءته وتثاقفه مع أبناء وطنه عبر الإنترنت والمنتديات ومواقع التواصل الاجتماعي. هذا الجيل ارتبط بوطنه ولكنه لا يعرفه سوى الحنين الذي يكبر مع الأيام، لتعاين هذه اللحظة المفعمة بالمشاعر الغامضة ما بين وطن الانتماء وبلد المهجر، وتلك هي الإشكالية التي ينبغي تتبّعها كخاصّية نموذجية لهذا الجيل المبدع ولرؤيته المستجدة ما بين عالمي الشرق والغرب.

رواية (المحبوبات) لعالية ممدوح هي نموذج للرواية المهاجرة، فهنا الأمومة والرغبة في الحفاظ على العائلة التي هجّرت وتشتت في بلاد العالم المختلفة، بسبب الحرب، وتتكاثف فكرتها في مستهل الرواية بقولها: (في المطارات نولد وإلى المطارات نعود)، حيث تصبح بلاد الاغتراب المؤقّت حواضن بديلة.

وشخصية (سهيلة) تعتبر نموذجاً روائياً ذكياً قدّمته الكاتبة لمعاينة موضوع الاغتراب، فهي ابنة مخرج مسرحي، وأمّها مديرة مدرسة ابتدائية. كانت في العراق تعاني عنفاً مزدوجاً يمارسه الزوج في فضاء سلطة أكثر عنفاً. لكنها في فرنسا الآن، ويقف إلى جانبها ابنها نادر، كنموذج للجيل المعولم الجديد، وهو شاب مثقف ومهندس إلكتروني، زوجته بريطانية من أصول هندية، ولديهما طفل أسمياه «ليون» ويعيشان في كندا.

ها هو نادر متّجه إلى باريس لزيارة أمّه المريضة مسترجعاً ذكرياته عنها وما كانت تخبره به من أحداث ووقائع، كي تنير له جانباً من حياتهما العائلية في تلك البلاد التي لا يعرفها. وفضلاً عن ابنها والحفيد، فإن اللحظات السعيدة في حياة سهيلة تأتي من المحبّة المتبادلة بينها وبين صديقاتها: كارولين السويدية، نرجس اللبنانية، تيسا الفرنسية، وبلانش العراقية التي غيرت اسمها، وجليلة التونسية والدكتورة وجد... وها هن الآن في غيبوبتها في المستشفى يحطن بها ويتفاعلن مع حالتها كأخت عزيزة. وبذلك فإن باريس تصبح الحاضنة الجديدة والملاذ الآمن بعيداً عن العراق ومشكلاته التي لا تنتهي.

الروائي اليمني حبيب عبدالربّ سروري الذي غادر اليمن شاباً إلى فرنسا في بعثة دراسية، وبقي فيها بعدما نال درجة الدكتوراه في علوم الكمبيوتر، وأصبح أستاذاً جامعياً في جامعة روان.

منذ روايته الأولى (الملكة المغدورة) سعى إلى تجسير العلاقة بين عالمي الشرق والغرب، ولا سيّما مع تراكم منجزه الروائي واشتهار رواياته عربياً من مثل روايته الجديدة (وحي)، وقبلها (حفيد سندباد)، و(ابنة سوسلوف) وتدور أحداثها ما بين باريس وعدن وصنعاء وفق محطّات منتقاة بعضها تاريخي، وبعضها الآخر مستلهم من سيَر الشخصيات الساردة في الأمكنة ذاتها، حيث النشأة في العاصمة عدن، والسفر للدراسة واستعادة وعيٍ ضللته الإيديولوجيا الحزبيّة والحماسة الثورية التي كانت سائدة في سبعينيات القرن الماضي.

وسيلاحظ قارئه هذا الوعي المستجدّ عبر المقارنة المكانية والحضارية، وعبر حبّ صاعق غالباً ما يكون للربط بين المكانين كحبّ (عمران) لـ (نجاة) في روايته (ابنة سوسلوف)، وهي من أم فرنسية وأب يمني بما يعكس علاقات الاغتراب من جهة، ومقاصد الكاتب في تفعيل الرمز من خلال ما اختاره من أسماء تفضي إلى دلالات مستقبلية في الغالب، مستقبل الوطن الأم الذي يمكن أن يمثله (عمران) الأكاديمي و(نجاة) المثقفة التي مكّنته من الفهم وإمكانية تقبّل العالم وفق رؤية ديمقراطية مشبعة إنسانياً تقبل الاختلاف والحوار.

وبذلك فإن عمران سوف يستجيب لفكرة التعايش مع المجتمع الفرنسي، وذلك من خلال التواصل مع رموزه الإبداعية والثقافية ومع الحريّة والرقي الانساني، ولكن لن تتمكّن باريس من انتزاع حبّه لعدن فهي الحاضنة الأولى والحليب وموطن النشأة والذكريات.

ويبقى في ختام هذا الموضوع الكثير من الروايات التي عاينت مسألة الاغتراب، وما يؤسس له من وعي العلاقة ما بين الشرق والغرب عموماً والغرب الأوروبي خصوصاً كنتيجة طبيعية للعلاقات التي انطلقت منذ فجر التاريخ، ومازالت مستمرة حتّى اليوم على الأقل في بعدها الحضاريّ والمعرفيّ.

في روايته «ليون الإفريقي» قدم أمين معلوف شخصية نموذجية رمزية ترتقي حضارياً

«تحت سماء كوبنهاجن» رواية للكاتبة حوراء النداوي تتحدث عن أبناء المهاجرين الذين لا يعرفون وطنهم الأصلي

الروائي اليمني حبيب سروري سعى في روايته «الملكة المغدورة» إلى تجسير العلاقة بين عالمي الشرق والغرب



إسماعيل فقيه

تميزت بحضورها الإبداعي، كتبت القصيدة ورسمت اللوحة التشكيلية، ومازالت تكتب وترسم دون كلل.. الشاعرة مها بيرقدار الخال تكتب القصيدة وترفعها كمرآة في وجه الحياة والعالم. لم تتوقف عند كتابة القصيدة، واظبت على صقلها، وخاضت غمار الفن والرسم والكتابة الدرامية. وبهذا التنوع الإبداعي، حافظت على خصوصية أدبية وفكرية وثقافية، وأغنتها بموهبتها القديرة والمميزة.

خاضت غمار الفن والشعر

مها بيرقدار الخال:

الشعر لغة الحياة.. أنّة العمر

(عشبة الملح) باكورتها الشعرية، كما لو أنها عشبة الحياة، عشبة أينعت وصارت شجرة باسقة.

ولدت الشاعرة والأديبة والرسامة مها بيرقدار الخال في دمشق، والدها محمد خير بيرقدار (عسكري، يهوى الرسم ويمارسه، ووالدتها السيدة نظميّة الأمين، وتتمتع بموهبة الرسم أيضاً). البدايات الأولى للشاعرة كانت بين أهلها.. ترعرعت ضمن عائلة مؤلفة من أربعة أولاد، وكانت طفلة جميلة هادئة، وتنعمت بعاطفة والدها الجارفة والدلال اللامتناهي، كما تقول وتفخر.

تجاهر مها الخال بأنها عاشت طفولة سعيدة، وهذه الطفولة السعيدة أسهمت في إطلاق مواهبها؛ ففي سن الرابعة عشرة، وضعت باكورة أشعارها وبدأت ريشتها ترسم وتلون الملامح والخطوط على دفترها الأبيض. الموهبة بدأت باكراً في حياتها.. تستوقفني وتسرد الكلام وتقول: (موهبة الرسم ورثتها من والدي، الذي بحكم عمله تنقّلت العائلة في معظم القرى والمدن السورية، ليتاح للصغيرة مها الترحال في مدى ووسط سهول القمح والطبيعة الخلاّبة). فكان هذا الترحال بمثابة الطاقة التي شحنت مخيلتها بالجمال والإبداع، وكانت المطالعة تحشد وتراكم في ذاكرتها مخزوناً إبداعياً وثقافياً، الأمر الذي أوصلها الى هذا النضج الإبداعي الثري.. واستمرت في مشوارها بكل ثقة وأمل وحب.

تلقّت الشاعرة مها بيرقدار الخال علومها الابتدائية في مدرسة (خديجة الكبرى) ونالت الشهادة الابتدائية بتفوّق، ثم تابعت تحصيلها العلمي في دمشق، ونالت شهادتي (البروفيه) و(البكالوريا). وفي هذه الأثناء تبلورت موهبة التمثيل والرسم لديها، ورغبت في دراسة المسرح، لكن هذه الرغبة اصطدمت بمعارضة شديدة من الأهل، ذلك: (أنني من عائلة عريقة ومحافظة، ما يعني أنه لا يمكن للفتيات البقاء خارج المنزل ليلاً).

وعن البدايات ومساحتها الزمانية والمكانية، تتذكر الشاعرة وتقول: (في العام (١٩٦٤) انتسبت إلى معهد الفنون الجميلة في دمشق، ودرست الرسم والنحت، ونلت في العام (١٩٦٧) دبلوماً في الرسم بدرجة جيد جداً. بعدها غادرت إلى ألمانيا لمتابعة دروسي في الرسم، لكن وصولي إلى ألمانيا كان متأخراً عن بدء العام الجامعي في معهد الفنون، ما أجبرني على استبدال الاختصاص ودراسة إدارة الأعمال).

ومرت الظروف وتحولت باتجاه الأسوأ في حياة الشاعرة، حيث توفي والدها اثر سكتة قلبية: (توفي والدي وهو الشخص الأحب إلى قلبي، الأمر الذي أجبرني على العودة إلى سوريا، والبقاء فيها، ومن ثم دخلت ميدان العمل الإعلامي).

الغياب الكبير، غياب الركن العائلي الأول، غياب والدها، أثّر في مشاعرها، فكان سعيها إلى اصدار أول ديوان شعري كمحاولة من التعويض أو لمواجهة الشعور بالخسارة: (قصائد متفرقة جمعتها، وقصدت بيروت برفقة صديق والدي، وذهبنا إلى «دار النهار للنشر» في بيروت، وهناك التقيت بالشاعر يوسف الخال مدير الدار آنذاك).

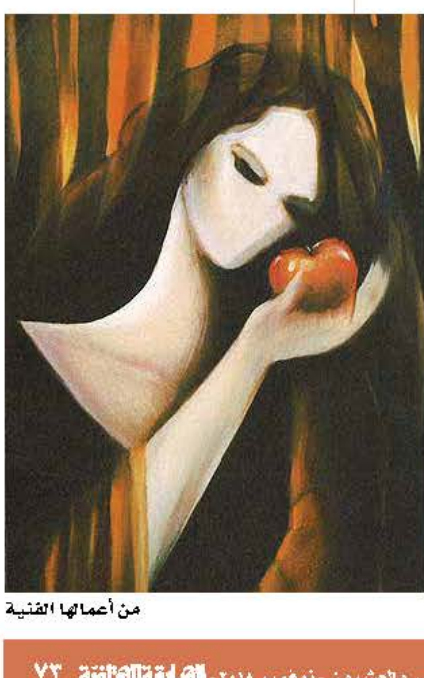
في البداية لم تطبع الشاعرة ديوانها، وربما استبدلت طباعة الكتاب بطباعة مسيرة حياتها ومستقبلها، حيث اقترنت بالشاعر الراحل يوسف الخال، وكان الحب من النظرة الأولى والقصيدة الأولى. الشاعر الكبير الذي أحبها من النظرة الأولى، وأغرم بشعرها، بادلته نفس الشعور. وبعد ثلاثة أشهر من المراسلة التي جرت بين الشام وبيروت، بغية التنسيق لطباعة الديوان أو الباكورة

غياب والدها أثر في مشاعرها فأصدرت أول دواوينها الشعرية

أعجب بكتاباتها الشاعر الراحل يوسف الخال فأرسل لها يقول: (احضري.. أو غيبي إلى الأبد)







من أعمالها الفنية



مها بيرقدار و يوسف الخال

الشعرية، لم يستطع الشاعر الصبر على الفراق، فكتب لها في رسالة: (احضري حين ينتصف تموز.. أو غيبي إلى الأبد). وسرعان ما حضرت الصبية الشاعرة الجميلة الحالمة، لأنها لم تستطع مقاومة مشاعرها تجاه (الإنسان المميز والمثقف والشاعر العظيم، الذي كنت أسمع وأقرأ شعره عبر أثير الإذاعة السورية بشغف وإعجاب من دون أن أعرفه).

تزوجت الشاعرة بالشاعر، بعد تلك المسافة الزمنية التي جمعتهم. وأثمر زواجهما ولدين (فنان وفنانة) في عالم الفن والتمثيل: ورد الخال ويوسف الخال.

عاشت الشاعرة مع زوجها يوسف الخال سبعة عشر عاماً من السعادة والنجاح والتألق. غادر يوسف الخال رائد الحداثة الشعرية الحياة، وبقيت واستمرت مها الشاعرة والرسامة الحالمة، على طريق الشعر والإبداع والنجاح.

تمحورت أعمالها الشعرية حول الحب والإنسان والوطن والخوف، وللرسم حصة متوازية مع الشعر في حياة الشاعرة، فقد رسمت ولونت لوحة مشرقة، تتميز باللمسة الروحانية.

تتحدث الشاعرة عن مراحل عبرتها، عن وجعها، وأصغيت اليها بكل صمت: (في هذه الحياة مناخات وعذابات.. كل إنسان يتمتع بقدر من الحس لا بد وأنه توأم الوجع، فالإنسان محكوم بالحياة والموت، وبين الحياة والموت رحلة محفوفة بالوجع والحروب والانفعالات والمجابهات. فكيف إذا كان هذا الإنسان فناناً حسه مضاعف مئات المرات؟ لقد أوجعني الوطن والإنسان، الحب والفقدان، الانتماء، الخوف والاشمئزاز، الكذب والحسد. لقد خفت كثيراً حتى لم أعد أخاف).

أما الواقع: فهو قاسٍ في ذاكرتها وصعب لكن عالم الحلم عندها هادئ جميل ورقراق: (فكيف لي ألا أفضله؟ عالم أحلامي هو نصف الطريق نحو الفردوس، بينما الأرض كوكب مشتعل تعمه الفوضى والضجيج.. أنا إنسانة حالمة، إنما فقط ضمن نطاق الرسم والشعر. أما في حياتي العادية: فأنا إنسانة واقعية تلتزم بدقة مسؤولياتها كافة).

لا تحب الشاعرة ولا تفضل: (تلك الانتماءات الرومانسية لأمكنة محددة حسبت على البشر أوطاناً. يشدني الحنين إلى بعض الأمكنة في دمشق، مثلما يربطني الحب ببعض البلدات اللبنانية وببيتي في بلدة غزير. شغفي الأكبر يكمن بجمالية العمارة في بعض البلدان وروعتها، في إيطاليا، في فلورنسا بكيت أمام جمال المدينة وتمنيت الموت في تلك اللحظة من نشوة الجمال، وسحر المدينة).

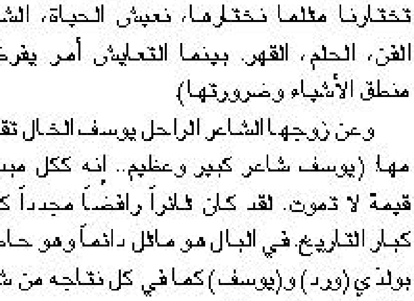
وتعترف الشاعرة وتقول: (العيش حالة تختارنا مثلما نختارها، نعيش الحياة، الشعر، الفن، الحلم، القهر. بينما التعايش أمر يفرضه منطق الأشياء وضرورتها).

وعن زوجها الشاعر الراحل يوسف الخال تقول مها: (يوسف شاعر كبير وعظيم.. إنه ككل مبدع، قيمة لا تموت. لقد كان ثائراً رافضاً مجدداً ككل كبار التاريخ. في البال هو ماثل دائماً وهو حاضر بولدَي (ورد) و(يوسف) كما في كل نتاجه من شعر ونثر ونقد، وترجمات).

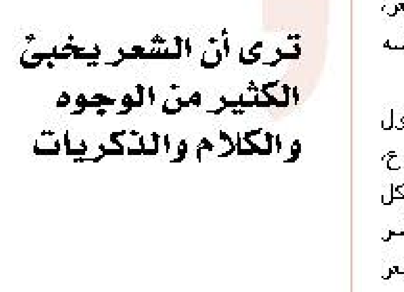
أما قصيدتها فتقول فيها: (قصيدتي تتبع أعماقي، وهي ترجمة حقيقية لتلك الأعماق. لذلك تأتي أحياناً حزينة داكنة.. عندما يغلبني النوم أقوم وأصلي خشية أن يكون النوم هو الأخير.. طالما هناك إنسان على هذا الكوكب فالشعر موجود. الشعر لا يمتلك زمناً ولا مكاناً لأنه هو الزمان والمكان، قد تشوبه أحياناً بعض الشوائب

تمحورت أعمالها الشعرية حول الإنسان والحب والوطن والصمت

ترى أن الشعر يخبئ الكثير من الوجوه والكلام والذكريات



ورد الخال



يوسف الخال (الابن)

من هنا أو هناك، لكنه يبقى أبداً ذاك الملاك المغتسل بالمطر والضياء. الشعر هو الحياة)

- في أشعار مها الخل حضور للصورة المتعاكسة، كأنها تريد أن تخفي أكثر مما تعلن، فماذا عن هذا الذي يختبئ وراء الكلام والشعر؟ ماذا تقول الشاعرة عن هذا المضمر في شعرها؟

– الكثير من الوجوه والذكريات.. يخبئ الشعر والكلام وجوهاً وذكريات، أصواتاً، شغفاً لطفولة عذبة هاربة، وحباً للحلم والحياة، وإيماناً كبيراً بأن بصمتنا فيها هي بصمة متفردة بحالها ولا تشبه إلا حالها. وربما المضمر هو كل ما هو معلن، وربما العكس هو الصحيح

- ماذا تبقّى من الذاكرة أو الذكرى لدى الشاعرة؟

– كل شيء على حاله.. لم يغادرني الحنين لذاك العبق، والذي يبدو أثره جلياً في كل ما أقوم به، شعراً كان أم رسماً، إنها حكاية الحنين الذي لا يبرح الأحشاء ولا ينتهي حتى أخالني شجرة متنقلة، جذورها في الشام وثمارها في لبنان، أليس هذا هو الشعر؟

- وسؤال الشعر يتجدد، هل مازال الوجدان الشعري ينبض كما في السابق؟

– الشعر قلب نابض، إذا توقف النبض توقفت الحياة. ما دام الإنسان موجوداً فإن ذاك النبض موجود، كلما ازداد إيقاع الحياة، ازدادت حاجة الإنسان إلى الركون إلى الشعر والفن والمثول في مملكته، لأنه جمال مطلق، ولعله الحرية الوحيدة وسط ضجيج هذا العالم. الشعر سلام النفس.

- تعريفك للشعر، هل تغير؟ ما هو الشعر؟

– سؤال الشعر فوق التعريف، يليه جواب حائد بالتعريف. الشعر هو حالة التصفّي والارتقاء التي تباغتنا. إنه ذلك الانصهار بين الذات والذات، وبين الذات ولحظة الوعي القصوى، حيث تزخر تلك المسافة بتلك الشفافية اللامتناهية لرؤيا الكائن المتجاوز كل تفاصيل وصغائر الأمور الدنيوية، إنه الكنز المرصود لصاحبه، إذا كان وعي هذا الصاحب صافياً فيقوى على النهل من تلك الأعماق جمالات لا توصف وآمالاً لا تحد، التي هي الشعر. ويبقى التعريف أقل مما يقوله الشعر نفسه.

- الشعر اليوم هل هو بخير؟

– الشعر هو الشعر، لا يتغير كشعور. لكن ربما اليوم نجد ما يفقد بعض بريق الشعر، نفتقد لحظة الصدق في عودة الإنسان إلى ذاته وأعماقه، والبحث عما تبوح به تلك الأعماق، يفتقد الإنسان الذي يعرف كيف يصنع لحظته المشرقة. وربما أيضاً هذه الأمور سقطت سهواً.



دمشق

- الرومانسية غادرت، هل تغيّر وجه الرومانسية في زمن السرعة؟

– الرومانسية موجودة في عمق أغلب الفنانين الذين يتمتعون بدرجة عالية من الحساسية، على الرغم من تأثر هذه الرومانسية من قريب أو من بعيد بعصر السرعة، لكن إلى حين؛ لأن لحظة الشعر والرومانسية هي أسرع من كل سرعة، إنها الومضة الساحرة التي لا تنجلي.

- التجربة والحياة؟

– التجربة الصادقة هي التي تنمّي وتطور الإنسان، إن كانت حياتية على صعيد الزواج والإنجاب وخبرة الارتباط، إلى الخبرة الفنية التي تختمر بمرور الزمن. كل العوامل ساعدت وأسهمت في التركيبة الشخصية للمرأة، فبقدر ما تتفاعل بما حولك ويكون التواضع والحس الخلقي كبيراً، تتكشف لك الحياة بكل جمالاتها وبساطتها وعظمتها، فتفهمها وتحبها وتجعل منك فيلسوفاً صغيراً. الحياة هي التجربة، والتجربة هي الحياة.

- ماذا يعني لك الوقت؟

– مساحة عيش لا بد من تدوينها.

- القهر؟

– حالنا منذ بدء تاريخنا.

- الأمل؟

– (ما أضيق العيش..)

- كلمة أخيرة؟

– الحياة جميلة يا صاحبي (بالإذن من الشاعر ناظم حكمت). الحياة جميلة بنفسها، جميلة بشكلها وجغرافيتها. الحياة يصنعها الإنسان. والشعر هو لغة هذا الكائن العظيم (الحياة، الدمر)

الشعر مثل القلب النابض إذا توقف تنتهي الأحلام وحكاية الحنين



مها بيرقدار



مصطفى عبدالله

شخصيات نجيب محفوظ

برؤية ألفريد فرج

قبل ثلاثين عاماً، حينما حصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل للآداب (١٩٨٨)، تناول الكاتب المسرحي البارز ألفريد فرج أعماله بالتحليل بأسلوب ممتع، لفت النظر إلى الأثر الذي تحدثه جائزة نوبل في الفائز بها، فقال: (بحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، ستنتقل شخصياته الروائية الرائعة من المكتبة العربية، ومن السينما المصرية، ومسلسلات التلفزيون إلى الأضواء العالمية، وسيتعرف الناس في أربعة أركان الأرض إلى (سي السيد– بين القصرين)، و(سعيد مهران– اللص والكلاب)، و(عيسى الدباغ– السُمّان والخريف)، و(محجوب عبدالدايم– القاهرة الجديدة)، و(صابر سيد الرحيمي– الطريق)، و(نفيسة كامل– بداية ونهاية)، و(حميدة– زقاق المدق).

ستنضم هذه الشخصيات المؤثرة إلى المكتبة العالمية الحافلة بالشخصيات الخالدة المؤثرة (آنا كارنينا– تولستوي)، و(الملك لير– شكسبير)، و(أوليفر تويست– شارلز ديكينز)، و(راسكو لينيكوف– دستويفسكي)، و(دكتور زيفاجو– باسترناك).

وبعد أن نجح نجيب محفوظ في إثراء الوجدان والفكر والتجربة لقراء العربية، ستطرق شخصياته أبواب الفكر والوجدان في العالم كله، لتضيف إلى الفكر والوجدان والتجربة لكل قارئ في العالم، ولكل عشاق القصص، اللمسات المؤثرة لهذه الشخصيات الروائية الرائعة.

وقد قرأت لألفريد فرج قوله: (إن أدب نجيب محفوظ ينتمي إلى الواقعية وفيه تصوير دقيق للحياة المصرية، لا يغفل التفاصيل للبيئة المحلية، وربما يصبح هذا، على خلاف الرأي الشائع، هو سبب الجاذبية لذلك الأدب ومصدر سحره لما لهذا الأسلوب الواقعي، ولما لهذه البيئة التي تجري عليها الأحداث الروائية من غرابة وطرافة لم يعهدها القارئ الأوروبي. وبهذه الواقعية التفصيلية يرسم نجيب محفوظ شخصياته بدقة، فكأنها حية تتحدث للقراء بذاتها وتتحدث إليهم من صميم ذاتها، فمن هم شخصيات نجيب محفوظ الروائية؟).

(سي السيد): ينتمي السيد أحمد عبدالجواد إلى شريحة اجتماعية كانت هي الشريحة القائدة للمجتمع المصري في أوائل القرن العشرين، وقبل الاستقلال؛ فهو تاجر ومن أصحاب الوكالات من «مساتير» الناس، نموذجي، ففي صرامته واستبداده الأبوي بالزوجة والأولاد، لا تخاطبه زوجته إلا بالاسم مسبوقاً باللقب، فهو عندها دائماً (سي السيد)... ويتميز الرجل بالاستقامة والجدية في معاملاته الاجتماعية والتجارية.. فإذا أقبل الليل أسلم أمسياته للحظ والطرب و.. و... دون أن يحس بالتناقض بين حكمه الجاد

سي السيد وسعيد مهران ونفيسة كامل وعيسى الدباغ ومحجوب عبدالدائم شخصيات روائية أبدعها عالم نجيب محفوظ

لأسرته، وفروسيته ومجونه ساعات الفرفشة في صحبة (العالمة زبيدة) ثم (سلطانة) ثم (زنوبة).

(سعيد مهران): ومما يذكره عن شخصية سعيد مهران، بطل (اللص والكلاب)، أنه طريد مطارَد وفي الوقت ذاته يطارد الخيانة، هو لص خانه أقرب معاونيه، فوشى به للشرطة بالتواطؤ مع زوجته التي تزوج بها بعد أن طلقت (سعيد)، وبذلك احتضن ابنته في بيت الخيانة، ولكن الأقدار كانت تدخر لسعيد مهران أن يكتشف خيانة أعظم، تلك هي خيانة الصحفي المثقف رؤوف علوان، ساكن بيت الطلبة أثناء دراسته الحقوق. البيت الذي كان لسعيد مهران، ابن البواب، وعندما ارتكب سعيد أولى سرقاته الصغيرة دافع عنه رؤوف علوان بدعوى أن سرقة اللصوص ليست سرقة، وإنما استرداد حقوق. وبهذه المفاهيم دخل سعيد مهران السجن وخرج منه وقد قرر الانتقام من الخونة جميعاً: الزوجة، ومساعده ورؤوف علوان، وكل من ساعده على السير في طريقه، ثم تنكر له إلى أن كانت النهاية المأساوية بقتل الأبرياء، ثم قتل سعيد مهران ذاته.

(نفيسة كامل) في بداية ونهاية: ابنة الأسرة الفقيرة المنكوبة العاطلة. مات أبوها ففقدت الأسرة معيلها، وبدأ الإخوة ينصرفون كل إلى حاله.. الأخ الأكبر (حسن) ترك المدرسة وتنقل بين عمل وآخر حتى انتهى به المطاف فتوة وتاجر مخدرات، و(حسين) اكتفى بالشهادة المتوسطة والتحق بعمل خارج القاهرة وترك الأسرة لينقذ نفسه، و(حسنين) الطموح واصل دراسته بجهد أخته التي احترفت مهنة الخياطة لتدبر لأخيها حاجاته البسيطة، بينما كانت الأم تبيع أثاث بيتها؛ قطعة قطعة لتدبر أقل ما يحتاج الناس إليه للحياة.

في هذا الجو القاسي الذي لا مستقبل له، تضيع (نفيسة) بوعود كاذبة من ابن البقال الذي أغراه فقرها وأغواها رقيق كلامه فسقطت معه آملة أن يفي بعهده بالزواج بها، ولكن.. هيهات، فقد أخذ منها ما يريده، وتركها لأحزانها لا تجرؤ على البوح، فلم تجد إلا ذلك الطريق المخزي لتسير فيه حتى يُلقى القبض عليها في الوقت الذي كان أخوها الصغير، قد بدأ يحقق طموحه بعد أن تخرج في الكلية الحربية، وصار ضابطاً، فتتعارض أحلامه مع واقعها، فلا تجد مفراً إلا الذهاب بفضيحتها لتستر بموتها سر العائلة، ويبقى (حسنين) الذي يرقص على جثة أخته.

وهكذا وصف ألفريد فرج شخصيات محفوظ في (الطريق): صابر سيد سيد الرحيمي، الباحث عن أبيه الذي لا يعرفه، ويمضي حياته دون أن يرى بارقة أمل، خاصة وأنه لم يتهيأ في الحياة للحياة، فلم تعلمه أمه في مدرسة، أو في حرفة، وإنما عاش مدللاً لأمه سيئة السمعة إلى أن سقطت واحتوتها القضبان، وقبل أن تختفي عن حياته أخبرته، أن والده شخصية مهمة، بإمكانه أن يساعده على الاستمرار بعد سجن أمه، فيسقط الفتى ضحية البحث عن شيء لا وجود له إلا في رأسه، وينتهي بارتكاب جريمة واللحاق بأمه في السجن.

وتستمر أعمال نجيب محفوظ الواقعية في (زقاق المدق) مع شخصية (حميدة) التي لم تؤهل أيضاً لأي عمل ينفع مستقبلها، فلا هي التحقت بمدرسة، ولا تعلمت مهنة أو حرفة، فكان مصيرها الطبيعي أن تسقط في الغواية، وتخرج من (الزقاق) إلى الضياع والموت.

وتمضي رحلة نجيب محفوظ في الأعمال التي تعد مجددة في فن القصة والرواية. ويقول ألفريد فرج: رواية (ثرثرة فوق النيل) من رواياته المثيرة بأسلوبها الفريد، فهي لا تعدو أن تكون تسجيلاً لجلسات عديدة، يجتمع فيها جماعة من الأصدقاء في عوامة على النيل يثرثرون. ولو سألتني ما هي الشخصية الرئيسة لهذه الرواية، فلن أختار أحداً من أبطالها، ولكني سأختار الموقع (العوامة ذات الجوزة) فهي الشخصية الرئيسة في الرواية.

ويقترن الحوار في هذه الرواية بالخيال، حيث تختلط الأوهام بالتهويمات والسخرية من الواقع بالتندر بالذات، والحوار يقوم على ما يعرف باسم الفكاهة السوداء والتشويق، وإصابة الشعارات السياسية والقيم الاجتماعية التقليدية، إلى جانب التلميحات في جو موشى بالأحلام، التي تقترن بالمرارة، وهي إحدى الصور التي تعبر عن شريحة اجتماعية موجودة في المجتمع.

انضمت شخصياته الرئيسة في رواياته إلى قائمة الشخصيات الخالدة والمؤثرة في الأدب العالمي

نجح نجيب محفوظ في إثراء الوجدان والفكر من خلال واقعيته في تصوير الحياة المصرية



مصطفى الرافعي



عباس العقاد

أشهر المعارك الأدبية

الرافعي يصطدم بالعقاد في معركة (السَّفُّود) الفكرية

في الثلاثينيات وما تلاها من القرن الماضي، كانت الساحة المصرية والعربية تعج بالكثير من الأدباء والمفكرين الذين أثروا الحياة الأدبية والفكرية، هؤلاء حملوا في عقولهم وعلى أكتافهم مشاعل التجديد والتنوير، لإنارة دروب العتمة وإزاحة تلال الجهل عن طريق الأجيال القادمة، من بين هؤلاء الأديب المصري مصطفى صادق الرافعي (١٨٨٠-١٩٣٧) الذي ينتسب لأسرة لبنانية كانت تقيم في طرابلس الشام، ثم هاجرت إلى مصر حيث اشتغل معظم أفرادها بالقضاء الشرعي.



عمر إبراهيم محمد

ولد الرافعي بقرية بهتيم بالقليوبية، ولتأخره بالالتحاق بالتعليم لظروف صحية، لم يتم تعليمه الابتدائي إلا عام (١٨٩٧). عمل في بداية حياته كاتبا بمحكمة طلخا الشرعية، وتنقل بين المحاكم من محكمة إيتاي البارود، إلى محكمة طنطا الأهلية، مروراً بمحكمة طنطا الشرعية.. أحب الأدب والمُطالعة منذ صغره فتردد على الكثير من الصالونات الأدبية آنذاك، خصوصاً صالون الأديبة (مي زيادة)، فعاصر عمالقة الفكر والأدب والشعر آنذاك أمثال (طه حسين وأحمد شوقي وخليل مطران ويعقوب صروف وأحمد لطفي السيد وعباس العقاد) وغيرهم.. وتوالت أعماله ومُشاكساته وذاع صيته تباعاً، واحتل مكانة بين الكبار، وكان موضع إعجاب زعيم الأمة وقتها (سعد باشا زغلول)، وامتدحه الأديب (مصطفى المنفلوطي)

ووضع شعر الرافعي في مرتبة شعر (أبي تمام)؛ شاعر المعاني.

كان مصطفى صادق الرافعي غزير الإنتاج في الشعر والدراسات التاريخية والدينية، من مؤلفاته الشعرية الأجزاء الثلاثة من ديوانه، الذي حمل قصائده في القيم الإسلامية والأمجاد والقومية العربية والحكمة والغزل وغيرها من عام (١٩٠٢-١٩٠٦)، وفي عام (١٩٠٨) صدر الجزء الأول من ديوانه (النظرات) وبه دراسة عن حقيقة الشعر والفرق بين الشعر والفنون الجميلة، ومؤلفات نثرية (حديث القمر عام ١٩١٢)، و(تاريخ أدب العرب ثلاثة أجزاء عام ١٩١٤)، والذي تناول فيها بالترتيب اللغة والرواية، وإعجاز القرآن والبلاغة النبوية، والشعر ومذاهبه، وفي عام (١٩١٧) أصدر كتاب (المساكين) على غرار البؤساء (لفيكتور هوجو) وهو عبارة عن جمع لمقالاته عن مشاكل الفقراء والدعوة لمعاونتهم.. وفي عام (١٩٢٣) كتب رائعته نشيد مصر آنذاك:

اسلمي يا مصر إنني الفدا

ذي يدي إن مدت الدنيا يدا

أبـداً لـن تستكيني أبـداً

إنـني أرجـو مع اليـوم غدا

ومن مؤلفاته الدينية كتابه (رسالة الحج فلسفته وأسراره عام ١٩٣١)، ومن أهم أعماله من وجهة نظر النقاد والقراء (تحت راية القرآن عام ١٩٢٣)، وبسببه خاض الرافعي معركته بين القديم والجديد، رداً على كتاب الشعر الجاهلي لطه حسين وكتابات سلامة موسى، ودفاعاً عن اللغة العربية.. تلك اللغة التي أدخلته في معارك أدبية طاحنة طوال مشوار حياته.

ومن أشهر معاركه الأدبية التي خاضها ووقعت في الحقبة الثلاثينية من القرن الماضي، كانت قد نشبت بينه وبين الأديب الكبير عباس محمود العقاد (١٨٨٩ ١٩٦٤)، وسُميت بمعركة (السَّفُّود) دارت رحاها واشتعلت وكانت حامية الوطيس آنذاك.

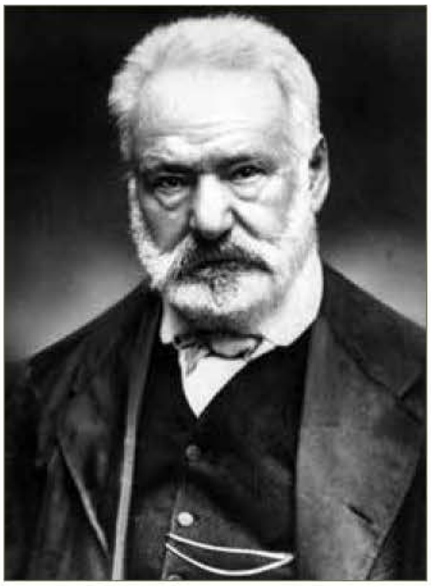
في بداية الثلاثينيات تحرش عباس العقاد بمصطفى الرافعي، اثر نقد العقاد لكتاب الرافعي (اعجاز القرآن) وما جاء فيه، فقد كتب العقاد مقالة بصحيفة (المؤيد) لصاحبها الشيخ علي يوسف (١٨٦٣ ١٩١٣) بعنوان (فائدة من أفكوهة) عقّب فيها على ما جاء في الجزء الأول من كتاب الرافعي.. فالعقاد كان لا يرضيه أي فكرة تخالف رؤيته الفلسفية، وهاجم العقاد أغلب الفلسفات المطروحة على الساحة وقتها مثل المادية والإلحادية والوجودية وما في حكمها من أطروحات، وصبَّ كل تجديد لديه على النخب البورجوازية التي كانت لها بعض الإيديولوجيات المتهورة آنذاك.

وكان العقاد قد وصف من قبل أعدائه آنذاك بأنه يمتلئ بالكثير من الصلف والزهو بنفسه والاغراق في تقدير الذات. وقد أدى ذلك إلى إشعال النار في صدر الرافعي فأصدر كتابه (على السَّفُّود) عام (١٩٣١) والسَّفُّود هو (السيخ) الحديدي الذي يستخدمه الشوّاء في شواء اللحوم على جمرات النار بهدوء وروية، ومن تناوله السفود قيل فيه (مُسَفد).

مصطفى صادق الرافعي عاصر عمالقة الفكر والأدب والشعر منذ صغره في مشهد ثقافي متفاعل

مؤلفاته الشعرية حملت القيم الإسلامية والأمجاد العربية والحكمة والغزل العفيف


طه حسين


فيكتور هوجو


سلامة موسى

والعقاد مُسَفد في هذا الكتاب، وهذا النقد (تسفيدُه) وسفده فلان وضعه (على السفود).

وللسفود نار لو تلقت
بجاحمها حديداً ظُنّ شحما
ويشوي الصخر يتركه رماداً
فكيف وقد رميتك فيه لحما

وأخذ الرافعي يقلِّب العقاد على نيرانه الحامية من خلال الهجوم عليه.. ومن خلال كتابة (على السُّفُود) بدأ الرافعي يلاحق العقاد بضراوة، وهاجم كتابه عن (ابن الرومي) وديوانه (من وحي الأربعين).. وظل الرافعي يشوي لحم العقاد في الصالونات واللقاءات، ولقد تجاوزت التحرشات الأدبية حدَّ الخصومة بين الأدبيين آنذاك!

وكانت المعركة تتسم بالنقد الأدبي المُحكم تارة، وتتحول إلى نار تجاوزت النقد والعقل تارة أخرى!

حتى جاء عام (١٩٣٥) وخرج العقاد على حزب (الوفد) برئاسة زعيمه مصطفى باشا النحاس (١٨٧٩ -١٩٦٥) صاحب الشعبية السياسية الكاسحة وقتها، فاستغل الرافعي ذلك وكتب مقاله الشهير في أكتوبر (١٩٣٥) بجريدة (كوكب الشرق) – وفدية الهوى – لصاحبها أحمد حافظ عوض (١٨٧٤-١٩٥٠)، قال الرافعي في العقاد تقول العرب:

(الأوكع، هو الطويل الأحمق.. وقد بلغ الرجل من خفة العقل والطيش والتحمق والتساقط والتهور والرقاعة والمهاترة والبذاءة والدناءة.. بلغ من ذلك إنه لم يعد خريطة جامعة فحسب، بل أصبح بمفرده مستشفى مجانين ملتئين بكل لوثة مصابين بأكثر آفات الجنون، وما ترك العقاد أحداً يشك إنه خريطة جامعة لرسوم الحماقة كلها).

كل ذلك الهجوم من الرافعي والموالين له، والعقاد على موقفه من كل ما طرحه من نقد لكتاب الرافعي (إعجاز القرآن)، ذلك النقد الذي اتسم بالعمق والشمول والتوازن من وجهة نظر العقاد وتلاميذه.. كان الهجوم يشتد والعقاد يتسم بالأنفة والاعتزاز برأيه، وكان يرد على خصومه وقت أن يشاء بإطلاق نيران مدفعيته الثقيلة أو الخفيفة، ولم يخرج إلا قليلاً على حدود النقد المباح في صده لهجوم الرافعي عليه، وكان العقاد أحياناً يترك لمحبيه تولي الرد على من يهاجمه..



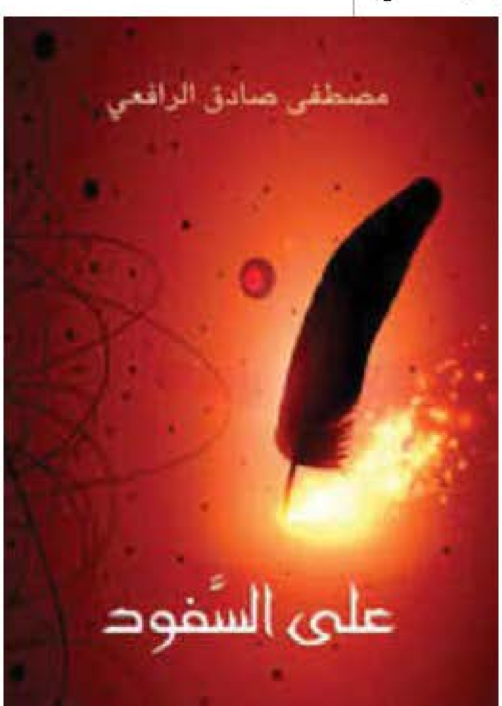
القاهرة في الثلاثينيات

ولما كان لقوة الهجوم من الرافعي وأتباعه على العقاد، لام الكثيرون من الأصدقاء الرافعي، على ذلك الهجوم الذي حمل حملة هوجاء على العقاد.

وفي كتابه (من ذكرياتي في صحبة العقاد) لمحمد طاهر الجبلاوي طبعة مكتبة الأنجلو القاهرة، وهو أي الكاتب من الملازمين للعقاد في بيته وحياته، كتب ص (٢٣١) في هذا الكتاب أن الرافعي في آخر أيامه قال: إن الذي يريد أن يهدم الجبل يقصد (العقاد) لا يستخدم الفشك أو البارود، ولكن يستعمل الديناميت، وقد استعملت كل ما لديَّ من الديناميت لأهدم الجبل، وانتهى كل ما لديَّ من هذه المادة المدمرة، ثم نظرت إلى الجبل فإذا هو باقٍ كما هو.

نشبت بينه وبين العقاد معركة أدبية إثر نقد العقاد لكتاب الرافعي (إعجاز القرآن)

وقد لا نمضي مع الرافعي ومريديه في كل ما ذهبوا إليه من هجوم على العقاد، ولكننا نقف احتراماً واعتزازاً لهما أي (الرافعي والعقاد)، والإشادة بإنتاجهما المتنوع والغزير الذي أثرى الحياة الأدبية والفكرية منذ مطلع القرن الماضي، وخلف لنا حراكاً فكرياً مازال صداه يُعمر الحياة الثقافية.. وتتطلع أفئدة المثقفين والمفكرين إلى أعمالهما الثرية دائماً بكل لهفة وشوق.



غلاف كتاب على السفود الطبعة الحديثة

الشعر العربي الغرناطي بين الاستشراق والاستعراب



د. السعيد الدريوش

إن المتأمل في التراث الشعري الأندلسي، وبخاصة شعر العصر الغرناطي، يجده معيناً أدبياً لا ينضب، ومشتلاً فنياً يزخر بشتى المعاني والأغراض، ولا أدلُّ على ذلك من هذه الدواوين الشعرية الضخمة، التي خلفها كبار شعراء هذا العصر، أبرزهم مؤرخ الدولة النصرية، لسان الدين بن الخطيب، وتلميذه ابن زمرك الصريحي.. فالحديث إذاً عن هذا التراث الشعري العربي، هو حديث في الوقت نفسه عن آراء نقدية متعددة شملته من مختلف المشارب والاتجاهات، حديث أيضاً عن زاوية نظر تتمايز حسب استشعار فنيته وتذوقه، وحسب درجة احتضانه وتمثُّله، فهو شعر بين قناتين، وبين منحيين، منحى استشراقي وآخر استعرابي. ولتلمس هذين الجانبين النقديين، يكفي أن نقوم بإطلالة نقدية من شرفتي الاستشراق والاستعراب.

يُعدّ الاستشراق الفرنسي، من الاتجاهات النقدية الأكثر ثراء وجدة على الساحة الأدبية، وتناولنا لهذا الاتجاه النقدي بالدراسة والتحليل إنما يهدف إلى إبراز الرؤى الفنية لتراثنا الشعري الغرناطي، وتلمُّس مختلف الجوانب الفنية للقصيدة الأندلسية، على الرغم من تنافر الأفكار وتباعدها داخل الاتجاه نفسه، فيتعين علينا (ألا نقفز أو نحذف ما لا يعجبنا، أو ننتقي من التراث ما فيه إساءة، لكي نبرهن أن المستشرقين أناس غير جديرين بالثقة فيهم، وأنهم لا هم لهم سوى الطعن بعقيدتنا وتراثنا وما يتفرع عنهما)، فالحكم على جودة القصيدة الغرناطية بالأساس هو احتكام إلى المعايير النقدية والجمالية المحددة للفنية والبراعة، وليس معيار الإيديولوجية أو ما شاكلها.

وبالتأمل في نتاج المستشرقين النقدي وتفحصه، تواجهنا آراء ريجيس بلاشير حول شعر ابن زمرك الصريحي الغرناطي، وهو من النماذج المختارة التي تطرقنا إليها في هذه الورقة النقدية.

الحكم على جودة القصيدة الغرناطية هو احتكام إلى المعايير النقدية والجمالية لا الإيديولوجية

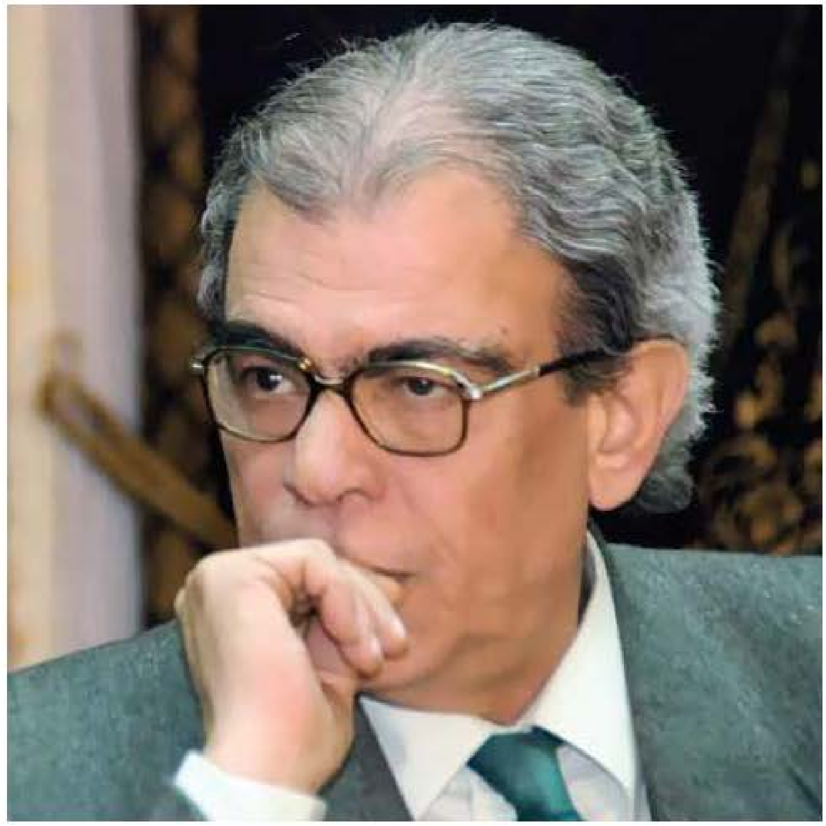
يقول ريجيس بلاشير: (والغالب على الظن، أن اتخاذه القوالب الجاهزة التي تمتُّ إلى الكلاسيكية الجديدة، يحول دون التجديد في الأساليب، أضف إلى ذلك سرعة النظم التي يبدو أنها حفت بوضعها، هي التي اضطرته إلى الركون إلى أول ما صادف من قوالب جاهزة (كليشيهات)، ففي القصائد التي بين أيدينا، نجد إما مجموعة من القوالب المستعارة من الشعر الجاهلي ومن الشعر الكلاسيكي المجدد، وإما صيغاً مقتبسة من الميدان الأدبي المشترك.. إن ابن زمرك كان يتوهم أنه ابتكر حينما عبر عن فكرة مبتذلة، في صيغ تكاد لا تكون دونها بلى وابتذالاً). فالملاحظ هو أن بلاشير، وهو من كبار المستشرقين الفرنسيين، لم يقبل جمالياً شعر الوزير الشاعر ابن زمرك الصريحي الغرناطي، لفرط اتكائه على التقليد والتكرار والاتباع.

ولعل فريقاً آخر من المستشرقين، على رأسهم هنري بيرس، يسعى جاهداً إلى التجديد في الرؤى الجمالية للشعر الأندلسي من خلال التنويع في زوايا التفحص والنقد، وهو ما عبر عنه في مقدمة كتابه (الشعر الأندلسي في عصر الطوائف: ملامحه العامة، وموضوعاته الرئيسة، وقيمته التوثيقية)، يقول بيرس: (وبرغم حرصنا الشديد على الدقة، فهناك مقطوعات صعبة الفهم، ولكن الشعر حين يحاول أن يعبر عن المشاعر والأفكار الخاصة بالإسبان المسلمين، فإنه يصبح قريباً منا تماماً).

هذه البذرة النقدية التي زرعها بيرس، أضحت شجرة ضخمة الأغصان والجذور، وذلك من خلال بزوغ اتجاه نقدي جديد، أحس بهذا الشعر، وتمثله وتشرّب معانيه ودُرَره، فأصبح فعلاً قريباً منه، وهو اتجاه الاستعراب في إسبانيا، فقد (اختلف المستعربون الإسبان إذاً من حيث طبيعة اهتمامهم عن المستشرقين الأوروبيين، لأن أبحاثهم تناولت ما عُدّ جزءاً من تاريخهم، ومن ثم ستختلف نظرتهم له عن نظرة المستشرقين الذين عدوه جزءاً من ثقافة الآخر، كما اختلفوا عنهم لأنهم رفضوا تسمية الاستشراق).. وبذلك تناسلت الأفكار وتعددت، واختلفت الرؤى وتنوعت، فمن المستعربين من كانت آراؤهم صادمة حول الشعر الغرناطي، وخصوصاً القصيدة المنقوشة على جدران الحمراء وقصر جنة العريف، ورأوا فيها (مجموعة حشرات يلصقها عالم الحشرات على صفحات ملف، ولم ينقذ هذه الأشعار من الفناء سوى جمال الخط العربي)، وأن الشعر الأندلسي (خلال العصر الغرناطي، كان يلفظ آخر أنفاسه، مثله في ذلك مثل غيره من فروع الثقافة الإسلامية في الأندلس، كانت كلها تعيش على أصداء الماضي)، لكن حينما تطرق آنخل بالنثيا إلى شعر ابن زمرك الصريحي الغرناطي المنقوش على جدران الحمراء، فقد عبر عن شاعريته بإعجاب شديد، عكس ما قالته ماريا خيسوس روبيرا ماتا، يقول بالنثيا: (ولابن زمرك قصائد أخرى يصف فيها قصور الحمراء في مجموعها، وشعره فيها يبدو وكأنه أنغام راقصة متدفقة، ترقص على وقعها الزهور والنجوم، وتفيض بالأخيلة والتشبيهات المتشابكة، وإن من يعرف هذه القصور، ليجد فيه ذلك الشعر تصويراً بديعاً رائعاً لها).

فمن خلال ما سقناه سابقاً، يتضح أن هناك اختلافاً بيّناً في المواقف والرؤى، وهو تنوع يبرز الحركية المتجددة للمستعربين، من حيث تناولهم للتراث العربي المشترك. ولا بد من الإشارة أيضاً إلى كون غرسية غومس، وهو كبير المستعربين الإسبان، عبر أيضاً عن تذوقه لهذا الشعر، وخلّف آراء متعددة، نذكر منها إعجابه البالغ بديوان الحمراء في معرض حديثه عن الشاعر ابن زمرك الصريحي، وشعره المنقوش على هذه القصور الملوكية البديعة: (لقد زينت جدران الحمراء بأشعاره، ونقشت أبياته فيها حول الكوى وعلى أحواض النوافير، ديوان رائع لا يبلى جدة، يزين النافورات ويجمل الجواسق- القصور الصغيرة- الساجية في ظلال الأحزان)، مواصلاً حديثه عن هذا الشاعر المفلّق الفذ قائلاً: (كان ابن زمرك، دون أدنى ريب، آخر شاعر عظيم في الأندلس)، معبراً أيضاً عن إعجابه الفائق بالشعر المنقوش على الحمراء الذي (انفجر الشعر كفقاعة قزحية الألوان على الجدران، فأبهجت العيون ولاتزال تبهجها حتى الآن، واتخذ أشكالاً جمالية غامضة، وكفنّ في خطوط فنية رائعة، واستلقى فوق زخارف وتوريقات).

وهذه الآراء المتعددة، تعكس حضور التراث العربي المشترك، وتأملاته بعيون فاحصة، ناقدة، أسهمت في تذوق جديد لفنيته ورونقه.



اعتبره النقاد رأس حربة جيل السبعينيات

حلمي سالم: الشعر ابن الحضور لا الغياب



خليل الجيزاوي

يُعد الشاعر حلمي سالم من أبرز شعراء مصر من جيل السبعينيات، وهم الشعراء الذين عُرفوا بحمل سمات التحديث لقصيدة التفعيلة بعد جيل الرواد في الخمسينيات والستينيات، واقترن اسم حلمي سالم بجماعة إضاءة الشعرية التي كانت برفقة جماعة أصوات، وهي من أشهر الكتل الشعرية في السبعينيات.

وكان أبرز أصوات جيله إبداعاً وتنظيراً مع الشعراء عبدالمنعم رمضان وحسن طلب ومحمد سليمان، وهو من مواليد (١٩٥٢) قرية الراهب محافظة المنوفية شمال القاهرة، تخرج في كلية الآداب قسم الصحافة جامعة القاهرة، وعمل صحافياً بجريدة الأهالي، ومديراً ثم رئيس تحرير مجلة «أدب ونقد» المصرية، وهو عضو في لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، له أكثر من ثلاثة عشر ديواناً وبعض الكتب الفكرية، ومن دواوين حلمي سالم الشعرية: «البائية والحائي»، «سراب التريكو»، «دهاليزي والصيف ذو الوطء»، «تحيات الحجر الكريم»، وغيرها، ومن كتبه النثرية الأخرى: «عِمْ صباحاً أيها الصَّقر المجنَّح» (دراسة في شعر أمل دنقل)، «ثقافة كاتم الصوت»، وحصل على جائزة كفافيس في الشعر، وجائزة التفوق في الآداب للعام (٢٠٠٦).

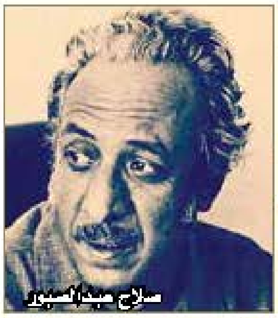
في المسرح الشعري له تجربة وحيدة أخبرني عنها، حيث عملت معه بإدارة النشر بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة (٢٠٠١–٢٠٠٣)، وحدثني عنها قائلاً: (في عام ٧٢–١٩٧٣ وأثناء توهج الحركة الطلابية، هربت في شقة صديقي عبدالمنعم همام بالزيتون، يعولني ويعطيني قمصانه وجواربه ويتستر عليَّ، على الرغم من أنه لم يكن سياسياً، كان معارضاً رومانتيكياً صامتاً، وكان مفتوناً – مثلي – بجبران خليل جبران، يقرأ لي منه، وأقرأ له منه، وأثناء الأسبوعين اللذين اختبأت فيهما عنده، كتبت المسرحية الشعرية الأولى والأخيرة في حياتي.. لا أدري أين هي الآن؟! ومع بدء الدراسة أخرجها لفرقة كلية الآداب المخرج سامي صلاح، بعد أن أعطاها اسم (سفسطة)، بطولة سمية الألفي، زميلتنا بكلية الآداب آنئذٍ، وطارق هاشم (مخرج الإعلانات الشهير فيما بعد).

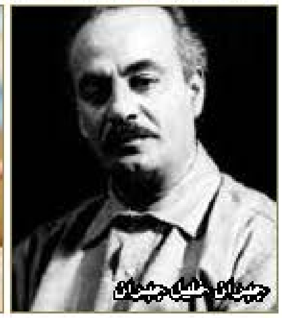
«آه لو لم أكن.. لكنني كنت الذي كان/ فرت مني سنوات كاملة من أسفار العمر وإصحاحات الأحلام/ ولم يبق لدي سوى الشعر.. طريقاً.. وطريقة.. وجسراً رواغاً.. بين الظن والحقيقة»..

الشاعر والناقد شعبان يوسف يؤكد: إن حلمي سالم شخصية عطوفة، حانية على كل من حولها، فكان أخاً لكل أصدقائه، وابناً لأسلافه ومن سبقوه، فكتب عن فؤاد حداد، ونجيب سرور في «الوتر والعازفون»، كذلك كتب عن محمود أمين العالم وغيرهم، وأضاف يوسف: إن حلمي من أبرز شعراء جيل السبعينيات، فأصدر ديوانه الأول «الغربة والانتظار»، ويرى يوسف أن أهم ما يميز حلمي، أنه أكثر شعراء جيله تجريباً في اللغة، والصورة، والمشهد، والموقف، إضافة إلى أنه يستدعي أقنعة كثيرة مثل مواقف من حياته، أو أغانٍ لفيروز وعبدالحليم، وهو من أبرز شعراء السبعينيات، وهو رأس حربة بالنسبة لشعراء هذا الجيل، ومن المؤثرين فيه عبر كتاباته أصدر ديوانه الأول «الغربة والانتظار» بالاشتراك مع الشاعر رفعت سلام عام (١٩٧٢)، ثم أصدر ديوانه الخاص عام (١٩٧٤) بعنوان «حبيبتي مزروعة في دماء الأرض»، وهو ديوان تجريبي برز فيه أثر الشاعر عفيفي مطر، كتب حلمي


غالي شكري


عبدالمنعم رمضان


صلاح عبدالصبور


جبران خليل جبران


بول شاؤول


فخري صالح

سالم على صفحات مجلة «الكاتب» الذي كان يرأس تحريرها الشاعر صلاح عبدالصبور عن أبرز شعراء جيله، وفي عام (١٩٧٧) أصدر مع شعراء آخرين مجلة «إضاءة» مع الشاعر حسن طلب وغيره، حيث أثارت المجلة حراكاً في هذه الفترة، وفي أوائل عام (١٩٨٠) ذهب الراحل حلمي سالم إلى بيروت للعمل في الهلال الأحمر الفلسطيني، وشارك بأشعاره في المقاومة اللبنانية الفلسطينية ضد العدو الإسرائيلي الذي احتل جنوب لبنان، وكتب ديوانه «سيرة بيروت» وكتب كتابه «ثقافة تحت الحصار» وهناك توطدت علاقته بعدد من المثقفين العرب، ثم عاد إلى مصر في أواخر عام (١٩٨٢) واستكمل عمله في مجلة «إضاءة» التي صدر منها (١٤) عدداً، ثم تولى مدير تحرير مجلة «أدب ونقد».

وأضاف: إن أهم ما ميزه إنسانياً هو وده لأصدقائه واحتضانه للمواهب الجديدة، وكذلك الإشادة بالقدامى، ففي كتابه «وتر العازفين» كتب عن نجيب سرور وصلاح جاهين، وتميز بعاطفة جياشة أوقعته في كثير من المشكلات، ويصف الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي تجربة حلمي سالم قائلاً:

كان حلمي سالم شاعراً حقيقياً، ومثقفاً ومجرباً ومجدداً، لا يكف عن البحث عن شعره ونفسه، وكان صديقاً وقبل الصداقة كان نموذجاً للمثقف المناضل الذي يدافع عما يقول في شجاعة وإخلاص، كان لا يمل ولا يقنع بحل وسط أو بالوقوف في منتصف الطريق.

واعتبر الشاعر الكبير حسن طلب، حلمي سالم أحد أهم شعراء جيله في مصر الوطن العربي، ويؤكد: جمعت بيننا حياة مشتركة وأبرز ما ميزه هو الحب لكل أصدقائه.

ومن جانبه وصف الشاعر الكبير محمد إبراهيم أبو سنة، حلمي سالم، بأنه من أنبل الشعراء، معتبراً أن شعره مثّل إضافة لجيله في مجال الحداثة الشعرية.

وقال الشاعر الكبير فريد أبو سعدة: إن حلمي سالم ترك أصدقاءه مثل الشجرة التي تتساقط ورقاتها لتبدو جافة في مهب الريح ويسهل اقتلاعها، وأكد أبو سعدة أن رحيل سالم يعني سقوط مناضل قوي يجعل تمسكنا بالحياة أقل وعلى مقربة أكبر من مغادرتها، قائلاً «حياتنا بدون حلمي أقل جمالاً».

ويؤكد الروائي «سعيد الكفراوي» أن حلمي سالم أحد الذين تعرضوا للاضطهاد بسبب شعره، ومع ذلك ستظل كلمته تصل للناس ولمحبيه، ومهما كانت المصادرة فلا يبقى إلا الإبداع الجميل، والإخلاص للأوطان ومحبة الدنيا والناس وغيرها من الصفات الجميلة التي كان يحملها حلمي بقلبه.

ويضيف الكفراوي: إن حلمي شاعر كبير، وموهوب، شاعر له خصوصية، وصاحب إبداع وإنتاج شعري متميز، وحلمي إنسان محب للحياة فهو معيار لكل القيم الجميلة، واتفق عليه الجميع بما يمثله من خلق طيب، ومحبة للناس، وإخلاص للوطن، وتفانٍ في ثقافته، وأكد الكفراوي أننا لا نستطيع أن ننسى مواقفه التاريخية من أجل نصرة الحقيقة.

ويكتب مجدي الرميسي في ذكرى رحيله الخامسة قائلاً: لاتزال شرفة ليلى مراد تبحث عن منشدها، بعد أن غيّب الموت شاعرها حلمي سالم، وهو الذي اختار دوماً الطرق الوعرة سواء في القصيدة أو في الحياة، هو الحلم الذي راود كل من جاء بعده أو بالأحرى بعد جيل السبعينيات في القصيدة العربية، رغم مرور (٥) سنوات على رحيل شاعر المقاومة المدهشة، فإن حلمي لم يزل مرمى لكل سهام القبح ورفض الحياة بعدما ظل طوال عمره الذي امتد إلى (٦٢) عاماً.

في صيف (١٩٧٤) خرج الشاعر مُعلناً وجوده الأدبي بديوانه الأول (حبيبتي مزروعة في دماء الأرض)، ليخط لنفسه لغة جديدة

أكثر شعراء جيله ثقافة وتنظيراً وتجريباً في اللغة والصورة

ناصر القيم الجميلة في تجربته الشعرية والحياتية فأصبح مرمى لكل سهام القبح



في أمسية شعرية بهيئة الكتاب

وسط زحام الأصوات التي امتلأت بها الحياة الثقافية في مصر آنذاك:

«هنا كتبت في الصبا
أول سطر عن حبيبة مزروعة في دماء
الأرض
متخيلاً جنية النبر والشهوات
وهنا سأكتب في الخريف
آخر سطر عن حبيبة مشبوكة
في الريشة التي في الغصن
وذراعي في ذراع جنية النبر والشهوات
وحين يفوح زهر البرتقال في سكة البحر
وتصحو تخثرات الدم الذي يمشي وئيدا
(أجندلاً يحملن أم حديدا؟)
سأترجم دعاء الكروان هكذا،
جرحك لي لي لي
وجرحي لك لك لك».

ووسط كل ذلك، فقد انفعل سالم مثل أبناء جيله بنكسة يونيو (١٩٦٧) وانكسار الحلم وشرخ الروح، لتبدو عليه علامات الغضب والبحث عن ملاذ في القصيدة والكتابة بشكل عام، ولم يكن سالم مجرد شاعر اكتفى بنظم القصيدة، فقد كان مقاوماً ومجدداً ومنظرا لجماعة (إضاءة)، التي خرجت إلى النور في أواخر سبعينيات القرن الماضي، ويُحسب لسالم أنه صاحب الرؤية النظرية، التي دشنت من خلالها الجماعة نفسها، ليست جماعة شعرية بحسب، بل جماعة تتبنى كل قيم الجمال والاستنارة، وترفض أشكال القبح والتردي، التي بدأت بشائرها في مطلع نفس العقد، لتكون جماعة إضاءة صرخة مدوية ومدرسة كبيرة خرج منها عشرات المبدعين.

وفي بداية الثمانينيات يرحل سالم إلى بيروت في أتون الحرب ويخط كتابه الكاشف (الثقافة تحت الحصار ١٩٨٤) ، الذي يرصد فيه حال المثقفين والمبدعين العرب الذين نزحوا للتضامن مع بيروت المحاصرة آنذاك ويصدر الديوان الشعري (سيرة بيروت في ١٩٨٦)، ويعاود سالم جمع رحلته بعد إضافة أجزاء أخرى تحت عنوان (صيف لبنان المشتعل ٢٠٠٧).

يا وردة الحصار
زيني عروة المدينة المشاكسة
ولخصي على المدى
فضيحة البيارق المنكسة
فأنت للمدائن اختصار
يا وردة الحصار
هاهنا المدينة التي تقول للزمان
يازمان صر لنا خنادقا ومترسة
صر لنا حديقة ومريولة ومدرسة
وهاهنا الزمان صار
معطراً
بدم وردة الحصار

أبرز في شعره ضعف الإنسان الذي بات يتوحش ويهدم أوطاناً ويشعل حروباً ويكره الجميع

أسهم في تكوين جماعة «إضاءة» التي تخرج فيها عشرات الشعراء من أبناء جيله


بيروت

وعن حضور بيروت الطاغي في الشعر، يؤكد الشاعر حلمي سالم: إن بيروت ينبغي أن يكون حضورها طاغياً في شعر كل شاعر عربي؛ لأنها مسرح دراما وطنية مستمرة، بالنسبة لي لقد عشت في بيروت ثلاثة أعوام (٨٠، ٨١ و٨٢) كذلك شهدت حصار بيروت في العام (١٩٨٢)، وأخرجت حول هذه التجربة كتابين: الثقافة تحت حصار بيروت، ويعرض حركة الثقافة والمثقفين اللبنانيين والفلسطينيين والعرب تحت هذا الحصار، ومساهماتهم الكبيرة في صمود الصامدين، والثاني، ديوان شعر بعنوان «سيرة بيروت»، ويحتوي على القصائد التي كتبتها تحت الحصار نفسه، في ذلك الوقت تزوجت سيدة لبنانية وهي من بنت جبيل تحديداً.

كان حلمي سالم شغوفاً بتقديم الأصوات الشعرية الجديدة، فبعد أن أسس (إضاءة) (٧٧) أسهم بنفس القدر في مجلة (أدب ونقد) التي ترأس تحريرها عدة سنوات خلفاً للناقدة فريدة النقاش، التي تركت رئاسة تحرير المجلة لتنتقل إلى رئاسة جريدة الأهالي التي كان يعمل بها حلمي سالم، وعن الأصوات الشعرية الجديدة يقول:

لا شك أن هؤلاء الشعراء من هذه الأجيال قد نقلت القصيدة العربية نقلة مرموقة من خلال تغير (المدخل) إلى القضايا الكبرى، فبدلاً من أن يدلف إليها من مدخلها الرئيسي أو المركزي أو المعلن، صار يدلف إليها من مدخلها الثانوي أو الجزئي أو الهامشي أو المسكوت عنه.

وعن قصيدة النثر يقول مؤكداً: إن قصيدة النثر تطور طبيعي للشعرية العربية، وهي نبت طبيعي ذو أصول عربية قديمة ومتوسطة وحديثة؛ ولذلك فهي في ظني ستطور وتزدهر أكثر وأكثر، ومن هنا لا أوافق هذا الرأي تمام الموافقة، أي اقتران قصيدة النثر بالغياب أو الزوال، ربما جاء هذا الرأي نتيجة للتشظّي الذي نتحدث عنه، واضمحلال السرديات الكبرى، (ففي السرديات الكبرى حماية وأمان وضمان)، وأيضاً نتيجة لعراء الفرد في الدنيا والأنظمة، وتآكل الجماعات، ففي هذه الأخيرة حصن ويقين. وأيضاً نتيجة للتحول من التكتل إلى التفكك؛ لكن كل ذلك في ظني، وجه واحد للحقيقة، وجهها الثاني أن الشعر ابن الحضور لا الغياب، ابن الوجود لا العدم أو الزوال، وقد تعلمنا في تاريخ الشعر أن كل مرحلة تنتج مثيلها الشعري أو الجمالي الذي قد تنقلب عليه بعد دقائق، كما أن قصيدة النثر تستطيع أن توجد لا أن تزول إذا دارت دورتها وعبرت عن القضايا الإنسانية الكبرى بأساليب جديدة.

وبأسى شديد يقول إن الحركة النقدية، المصرية والعربية، لم تواكب الشعر العربي الجديد في العقود الثلاثة الأخيرة، المواكبة الملائمة والكافية، ويرجع ذلك إلى أن أغلب نقادنا العرب يقف سقفهم عند حركة الشعر الحر أو «شعر التفعيلة» ويرتبكون بعض الارتباك أمام تجارب ما بعد شعر التفعيلة؛ لأن أدواتهم النقدية مرسومة على الشعر الحر، كما أن تقلبات الشعر الجديد الذي تلي الشعر الحر، كانت تقلبات كثيرة وسريعة ومتنوعة، فلم يواكبها تجدد الحركة النقدية، ومع ذلك فبالنسبة لي أظن بأنني محظوظ بعض الشيء، وكذلك بعض أبناء جيلي؛ لأن مجموعة من النقاد المميزين تناولوا هذا الشعر بإضاءات ومعالجات مختلفة؛ لأنهم أصلا كانوا قادرين على أن يوسعوا من أدواتهم وأفقهم النقدي والفكري، بما يقارب حركة الشعر الجديد نفسه، أذكر من هؤلاء إدوار الخراط، ود. محمد عبدالمطلب، ود. صلاح فضل، ود. صبري حافظ، ود. عبدالمنعم تليمة، ود. غالي شكري، ومحمود أمين العالم، وعربياً من النقاد والشعراء مثل فخري صالح، وشوقي بزيع، وبول شاؤول، ود. محمد علي شمس الدين، وعبدالعزيز المقالح، وصبحي حديدي.

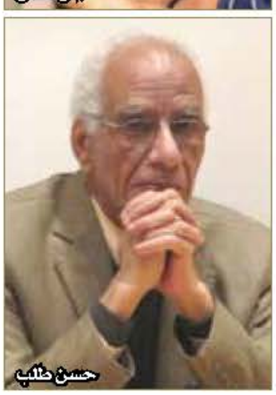
حضور بيروت طاغ في شعره لأنه يعتبرها مسرح دراما وطنية مستمرة

رأى أن الأصوات الشعرية الجديدة نقلت القصيدة العربية إلى القضايا الكبرى


أمل دنقل


نجيب سرور


فريد أبوسعدة


حسن طلب


صلاح جاهين


صبحي حديدي



د. عبدالعزيز المقالح

أحمد شوقي وحافظ إبراهيم
في ثنائية القطبية الشعرية

لا أريد بهذا البحث الموجز أن أتناول ظاهرة القطبية الشعرية كما تعبر عن نفسها في عدد من الأقطار العربية، وكما تمثلت بوضوح عند شاعرين كبيرين في مصر العربية هما: أحمد شوقي وحافظ إبراهيم. فقد استقطب كل شاعر منهما جمهوراً يلتف حوله ويدافع عن إنجازاته، ويباهي بما حققه في شعره من أحلام الناس وتطلعات الوطن. وقد نجحت هذه القطبية الثنائية في اختزال الحركة الشعرية في مصر في هذين الشاعرين، وتمكنت من إخفاء أسماء عشرات الشعراء المجايلين لهما. وكان نقاد المرحلة في طليعة من اعترف بهذا الاختزال، وأكد سلامة تعبيره عن الواقع الشعري الذي كان سائداً في النصف الأول من القرن العشرين. وقد تجلت الظاهرة– وإن بمستويات أقل– في عدد من الأقطار العربية، وبدأت في العراق مع الشاعر معروف الرصافي ومعاصره جميل صدقي الزهاوي، وتناسلت في السياب والبياتي، كما تناسلت في مصر في صلاح عبدالصبور، وأحمد عبدالمعطي حجازي، وصار لها حضور في أقطار عربية أخرى. ولم تعترض المجتمعات المعنية بالثقافة الأدبية على هذا النوع من القطبية، ودخلت عالم النقد الأدبي كظاهرة فرضت نفسها وصارت أحد عناوين الدرس الأدبي في شكليه التقليدي والحديث، فالأبحاث الأدبية في الشعر تبدأ الحديث عن أشهر شاعرين وأكثرهما استقطاباً للمشاعر وحضوراً في حياة الناس ووعيهم الأدبي. ولم أجد في حدود ما قرأت بحثاً موجزًا أو مفصلاً عن هذه الظاهرة وكيف بدأت؟ وكيف تلقّاها قرّاء الشعر قبل أن تصبح واقعاً معترفاً به ولم تعد محل شك أو إشكال. ويمكن الحديث هنا عن الظاهرة كما تجلت في حياة شاعرين كبيرين هما: أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، واختزلت الحركة الشعرية في مصر في هذين الشاعرين بعد أن احتجز الشاعران القطبان الاهتمام الشامل ونالا حظوة من المهتمين بالشعر في مصر وغيرها من الأقطار العربية. ومن المهم التنبيه إلى أن كلاً من حافظ إبراهيم وأحمد شوقي لا ينتميان إلى مدرسة واحدة ولا يعكسان حالة إبداعية متساوية! فقد كان حافظ إبراهيم أقل حظاً من صاحبه موهبة وثقافة، وبرغم ذلك فقد أحرز الكثير من الأنصار والمشايعين للقطبية، بينما كان أنصار شوقي قلة من المتابعين للشعر في المستوى الأرقى فناً وإبداعاً.

ورغم الحديث عما بين الشاعرين من تفاوت في مستوى الإبداع، فقد استطاعا بإنتاجهما الغزير المتابع شعرياً للقضايا السياسية والاجتماعية تحقيق حضور منقطع النظير جعل من قطبيتهما ظاهرة جديرة بالدرس والمتابعة النقدية. وكان واضحاً أن هذين الشاعرين الممثلين لأول قطبية في الشعر العربي المعاصر، قد كانا على وفاق تام لكن أنصارهما – وأنصار حافظ خاصة– كانوا لا يعترفون بهذا الوفاق ويعتبرونه ظاهرياً، وكانوا يختلقون من الخلافات ما لا أساس له في حياة الشاعرين، في حين كان الجمهور المتابع لهذه الخلافات المختلفة سعيداً لما تشيعه من التنافس الخلاّق، وقد انتقل، أنصار حافظ بالخلاف من منطقة الإشاعة واختلاق

> نجحت هذه الثنائية في اختزال الحركة الشعرية في مصر ممثلة في هذين الشاعرين

الخصومة إلى الحديث عن الموقف السياسي الذي كان في البداية على درجة عالية من الوضوح بين شوقي ربيب القصور، وحافظ ربيب الشارع الشعبي ، بين مَن لا يرضى عن النظام ومَن يقف إلى جواره.

ومن الطبيعي أن تجد هذه الخلافات المختلفة طريقها إلى النقاد، وأن تحدث انقساماً في الموقف النقدي، لا سيما عند الحديث عن شوقي في مرحلته الوطنية وفيما يمثله شعره من قيم فنية عالية مقارنة بشعر حافظ المتواضع فنياً. وقد احتاج هذا الموقف الموضوعي والمحايد وقتاً طويلاً وجيلا جديداً يتقبل الأمور بمنطقها العلمي لا بموقفها العاطفي الشعبوي. لقد نجح شوقي في مرحلته الوطنية وبعد نفيه من مصر إلى إسبانيا أرض أندلس القديمة، فألهب كل من النفي والمكان شاعريته الخصبة فكتب أجمل قصائده وأكثرها خلوداً وناهض الاحتلال بأعنف وأعمق لغة شعرية، كما تجلّى حبه لمصر وحنينه إلى أرضها وسمائها ونيلها وناسها، ومن ذلك هذان البيتان من قصيدته (السينية) الشهيرة:

وطني لو شُغلت بالخلد عنه
نازعتني إليه في الخلد نفسي
أحرام على بلابله الدوح
حلال للطير من كل جنس؟

وفي قصيدته (النونية) التي أشار فيها إلى حافظ إبراهيم ودعاه.. بوصفه شاعر النيل إلى أن يتذكر زميله نزيل المنفى.. وبعد عودة شوقي إلى مصر زاد موقفه الوطني وتجلّى في دفاعه عن الحرية وإدانة العبودية وتسلط الحاكمين بأمرهم:

زمان الفرد يا فرعون ولّى
ودالت دولة المتجبرينا
وأصبحت الرعاة بكل أرضٍ
على حكم الرعية نازلينا

وما فرعون المخاطب هنا سوى كل طاغية جائر يرى الحاكم سيداً والمواطنين عبيداً ورعايا، وذلك موقف متقدم يتجاوز وطنيات حافظ بما لا يقاس، ومع ذلك فقد ظل الطرف المساند لحافظ متمسكاً بموقفه يرى في قطبه المفضل شاعراً للشعب وشاعراً للوطنية. ولم يكن همنا في هذا البحث الموجز أن تثبت أي الشاعرين الكبيرين أكثر وطنية أو أوضح موقفاً في سياسة وطنه، بل كان همنا الأول والأخير إثبات القطبية التي استأثرت بالقراء والنقاد، وبالمناسبة فقد كنت في كتابي (عمالقة عند مطلعالقرن العشرين) الصادر عن دار الآداب بيروت، (١٩٨٢)م، قد أفردت فصلاً لهذين الشاعرين الكبيرين، وحاولت بكل موضوعية أن أتتبع أبعاد الفارق بين شاعريتهما، وتوقفت طويلاً عند مرثاتي الشاعرين لزعيم مصر الأشهر سعد زغلول، وكان حافظ إبراهيم قد افتتح مرثاته بهذا البيت الضعيف بكل المقاييس النقدية:

أيها الليل هل شهدت المصابا
كيف ينصبّ في القلوب الضبابا

أما أحمد شوقي فقد، افتتح مرثاته بهذين البيتين المثيرين للدهشة وهما:

شَيعوا الشمس ومالوا بضحاها
فانحنى الشرق عليها فبكاها
ليتني في الركب لما أفلتْ
يوشع همت فنادى فثناها

و(يوشع) المشار إليه في البيت الثاني كما يشير محقق ديوان شوقي هو واحد من أنبياء بني إسرائيل القدماء، كان منخرطاً في حرب مع أعدائه عندما بدأت الشمس تجنح إلى الغروب، بعد ما لاحت بشائر النصر فطلب من الشمس أن تتوقف عن السير حتى يكتمل انتصاره وتعود إلى مواصلة مسيرتها.

وهنا أعود لأكرر القول إنني- والحديث عن قطبية ثنائية في الشعر - لا أقف إلى جانب طرف من ممثلي القطبية بقدر ما أسعى إلى توضيح أبعاد الخطر في تعصب طرف دون طرف آخر، ووصول التعصب إلى درجة تضيع معها معالم الجماليات الفنية وتتحول فكرة القطبية إلى صراع بين طرفين، أو إلى صراع من طرف واحد. كما أكرر هنا دعوة الباحثين الشبان إلى تناول هذا الموضوع وتعميقه وتتبع ظاهرته في أكثر من قطر عربي، والأدلة الأولية التي بين يدي الآن تؤكد وجود هذه القطبية الثنائية في أكثر من قطر عربي، وتنقلها أحياناً من جيل إلى آخر مثلما هو حالها في مصر العربية، حيث انتقلت من جيل شوقي وحافظ، إلى جيل صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي.

استطاعا بإنتاجهما الغزير تحقيق الحضور وإثراء المشهد الشعري

كانا على وفاق تام ولكن أنصارهما وأنصار حافظ خاصة كانوا لا يعترفون بهذا الوفاق الظاهري

هذه القطبية الثنائية استأثرت بالقراء والنقاد معاً

في طفولته التقى طه حسين وتأثر به

العربي بن جلون: كنت ومازلت محصناً بالثقافة العربية





ضياء حامد

صاحب اهتمامات عديدة في مجالات الكتابة والنقد والإبداع، خاصة في المجالات المهتمة بالأطفال، وهو عضو اتحاد كتاب المغرب، والكتاب العرب، واتحاد الصحفيين العرب في هولندا، وعضو الجمعية المغربية لحقوق الإنسان، إضافة إلى كونه العضو المؤسس لاتحاد ممثلي الصحافة الوطنية.

من مواليد عام (١٩٤٧) في مدينة فاس، شارك في تحرير صحيفة الشعب المغربية، وله كتابات في مجموعة من الصحف والمجلات، منها: العلم، والبيان، والكاتب العربي، والموقف العربي، والثقافة السورية، والطليعة الأدبية، وله عدة مؤلفات تجمع بين المؤلفات النقدية وأدب الطفل وأعمال التربية.

حاز جائزة اليونيسكو، والجائزة الأولى للعرض الثقافي في المهرجان المغاربي الأول لمسرح الطفل، كما حصل على شهادة تنويه واستحقاق من لجنة المهرجان الثاني للحكاية الذي نظمته جامعة ابن زهر- كلية الآداب والعلوم الإنسانية في أغادير المغرب، ومن مؤلفاته: (تيار الوعي في الأدب المغربي المعاصر، وأدب الأطفال في المغرب- دراسات نقدية، والنص المفتوح- قراءات في الأدب المغربي، وسفر في أنهار الذاكرة- سيرة ذاتية، وشعر الأطفال- مشترك).

نتوقف معه في هذا الحوار لنخوض في قضايا مهمة، حول أدب الطفل ورؤيته لهذا النوع من الأدب، وأهم المحطات في مسيرته الأدبية..

- العربي بن جلون ابن مدينة فاس المغربية، من القلائل الذين تفرغوا للكتابة للطفل، كيف كانت نشأتك؟ وما العوامل التي أثرت في ثقافتك؟

- أشهد أنني كنت محظوظاً، لأنني التقيت بعميد الأدب العربي طه حسين سنة (١٩٥٨) في تطوان، وأنا في العاشرة من عمري. ذلك أنني سافرت مع والدي إلى تلك المدينة، ولما كنت مداوماً على مشاهدة الأفلام المصرية، دخلت قاعة سينما اسبَنيول، فوجدت أمامي فوق خشبتها، رجلاً كفيفاً، يتحدث عن أسباب عزوف الشباب عن القراءة. ولما انتهى من محاضرته، اعترضت طريقه، وسط الجماهير، وقبلت يده، فسألني: هل فهمت شيئاً مما قلته يا بني؟! أجبته: أجل سيدي، وسأعمل به! ومنذ ذلك اللقاء، تحول اهتمامي من اللعب والسينما إلى القراءة. فانكببت على مطالعة مؤلفات طه حسين، أولاً، ثم أتبعتها بالأدب الروسي فالفرنسي وغيرهما.

- سافرت إلى فرنسا وقضيت بها سنوات من عمرك، ماذا أضافت لك هذه التجربة على المستويين الثقافي والإنساني؟

- سافرت مراراً إلى فرنسا، عبر القطار، ودون تأشيرة آنذاك، بل ساهمت في الحملة الانتخابية للرئيس جيسكار ديستان، حتى كدت أستقر فيها، لكنني كنت محصناً بالثقافة العربية، إذ لم أستسغ أن أضحي بمهنتي كأستاذ للأدب العربي، وأتخلى عن أنشطتي الثقافية في بلدي، لأشتغل هناك. ويمكنني أن أقول، دون تحفظ، إنني احترزتُ من العيش في أوروبا، بعد أن اكتشفت نفاق ورياء ساستها ومثقفيها، حيال القضايا العربية العادلة. ولهذا لم أتأثر بفرنسا أو بغيرها، وحاولت أن أبني لنفسي اتجاهاً إنسانياً.

- قدمت ما يقرب من (٥٩) مؤلفاً للطفل عبر مسيرتك الإبداعية.. ما صعوبة الكتابة للأطفال من وجهة نظرك؟

– (٥٩) مجموعة قصصية ومسرحية وشعرية، وكل مجموعة تحتوي على (٦أو ١٠أو ١٢) كتاباً، وهناك مجموعة تضم (٥٤) كتاباً حول المدن، أي ما يقرب من ألف كتاب للطفل. وهي مسيرة طويلة، ابتدأتها منذ (١٩٧٠) حين أسست صحيفة للطفل. وهذا حفّزني على قراءة كتب علم النفس والتربية، وخصائص الطفولة النفسية واللغوية. وهنا تتمثل الصعوبة، إذا لم يكن الكاتب مُلماً بخصائص شخصية المتلقي الصغير، وإذا لم يكن يعايش قضاياه وطموحه ورؤيته. كما أن اشتغالي في حقل التعليم، مكّنني من التغلب على تلك الصعوبة. واليوم، عندما نتأمل الكتابات الموجهة للطفل، نجد موضوعاتها أو لغتها أو تقنياتها، لا تمُتُّ بصلة إلى عالم الطفولة، أو تستقي مادتها من الكتابات الماضية، كقصص جحا وكليلة ودمنة، وتقدمها للطفل بلغتها وصيغتها القديمتين، اللتين كتبت بها، وإما تقلد الحكايات الأوروبية، كالأمير الصغير، حول العالم في ثمانين يوماً، دون إبداع أو تجديد، فكأن (بضاعتنا رُدّت إلينا)، وبذلك يبقى ما نكتبه للطفل دون تحديث ولا اجتهاد يسايران العصر.

- هل يستطيع أي كاتب أن يقدم عملاً للطفل، أم هناك مواصفات خاصة يجب توفرها وما هي؟ وهل الكتابة للطفل لا تؤدي للشهرة؟

– طبعاً، لا بد لكاتب الأطفال أن يُلِمّ بخصائص الشخصية الطفلية، التي أشرت سابقاً لبعضها، وإلا فإن كتاباته ستنسخ ما قبلها فقط، أي ستعيد إنتاج الأعمال الماضية، مثل ألف ليلة وليلة، وبصور مشوهة لا تليق بالطفل وعالمه. أما ما نراه اليوم من قصص وروايات يدعي أصحابها أنها موجهة للطفل؛ فهي على علاقة سلبية بأدبه وثقافته، وهذا ليس حكماً عاماً، وإن كان ينطبق على الكثير. فما معنى أن تجد كاتباً يحول قصصه الخاصة بالكبار نفسها إلى الصغار، دون تحوير ولا تعديل، ولا نقص أو زيادة، حتى تتلاءم مع المتلقي الصغير؟!

- نعيش الآن عصر القنوات المفتوحة وعصر المعلومات، ما صعوبة الكتابة للطفل في ظل التطورات المتلاحقة التي يشهدها العالم الآن؟

– في نظري، بل في نظر المربين في كل دول العالم، أن يبتعد الطفل عن المؤثرات التكنولوجية في هذه المرحلة، وأن يشغل عقله بالقراءة، وجسمه بالرياضة واللعب، ونفسه بالموسيقا، أي يعيش حياته طبيعياً. وكلما تدرّج في العمر، أقبل على التكنولوجيا، لكن بحذر شديد، لأن لها أضراراً وأخطاراً على نفسه وعقله وصحته. وأن لا نستعجل النمو، فنظن أن الطفل كلما تعلم صغيراً، كان متفوقاً وذكياً كبيراً، بل العكس هو الصحيح.

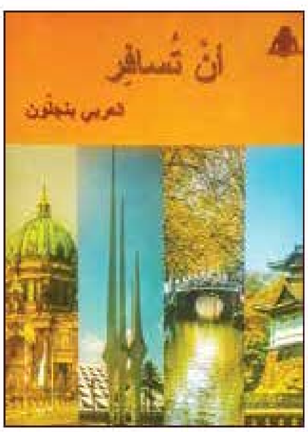
- هل يصمد الكتاب الموجه للطفل أمام الصورة والدهشة الموجودة في شاشات التلفاز والوسائط المتعددة؟

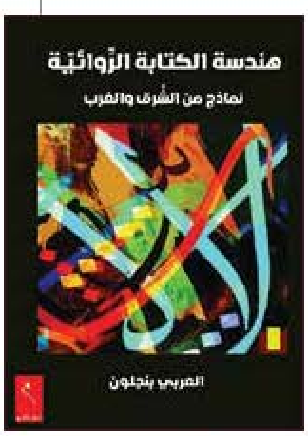
– راهناً، يحتل الكتاب المرتبة الأولى في الدول المتقدمة، والمرتبة الأخيرة في الدول المتخلفة، لأن بناء الإنسان يعتمد على الوسائل الطبيعية، حتى يتمكن من الإمساك بالمعرفة الإنسانية. أما الوسائل التكنولوجية؛ فهي توفر الوقت، وتسهل البحث، دون أن تشغل العقل، وتحفزه على التفكير المتزن.

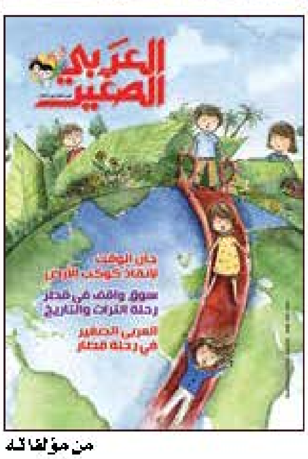
برهنت في كتابي (أن تسافر وكأنك هناك) على أن المغاربة من أصول كنعانية اكتشفوا أمريكا قبل كريستوف كولومبس

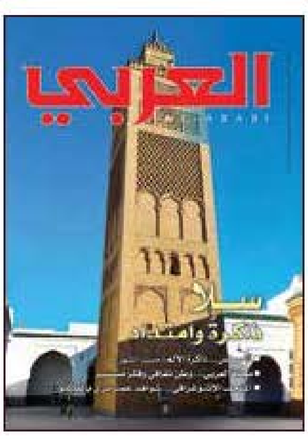
- ما دور أدب الطفل في مواجهة الحملات الغريبة التي تستهدف ناشئة الوطن العربي؟

– ينبغي لأدب الطفل في الوطن العربي، أن ينهل من بيئته الاجتماعية والحضارية، دون أن يغلق النوافذ على الأهوية الثقافية الوافدة من العالم، سواء الأوروبي أو الأمريكي أو الآسيوي. لأن الثقافة البشرية نهر يجري، وما









من مؤلفاته

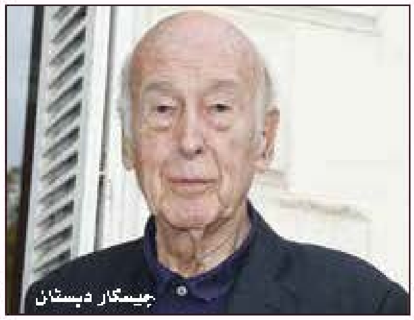
علينا إلا أن نسقي عقولنا بالماء الصالح، الذي يلائمنا، ويزيدنا قوة وحضوراً في هذا الكون، حتى نساهم في تشييد حضارته.

- هل هناك جيل من الكتاب، على مستوى الوطن العربي، يستطيع الكتابة للطفل وفقاً للتطورات العصر أم لا؟ ومن هم من وجهة نظرك؟

– للأسف الشديد، يستسهل الكثيرون الكتابة للطفل، بينما هي تنهض على أسس وقواعد علمية. وغالبا ما يغوصون في الماضي، فيستخرجون نفس المعادن، أي يكررون ما كتب آنفاً، دون تجديد، أو تصور مغاير. وهذا يجعل كتاباتهم نمطية وكسولة، تربي القارئ الصغير على العجز والخمول. وحتى دور النشر، لا تتوافر على لجان القراءة، لتقييم الأعمال المعروضة عليها، لأنها تكتفي بالنظر في الكتابة إذا ما كانت سليمة من الأخطاء اللغوية والإملائية أم لا. كما تحبذ القصص التي تجلب لها الربح المادي، كالقصص الدينية. وبالتالي، فما يغلب على كتب الأطفال في العالم العربي، هو الجانب الطباعي والفني، كالرسوم ومستوى الورق. أما المضامين، والتقنيات الملائمة، فتكاد تنعدم عند الأغلبية.

- أسست العديد من مجلات الأطفال، كيف ترى وضع مجلات الأطفال في الوطن العربي؟ وهل هي كافية ومؤثرة بالشكل المطلوب؟


العربي بن جلون


جيسكار ديستان


طه حسين

– هناك نحو ثلاث مجلات للأطفال موزعة في الوطن العربي، وعدد كبير في البلدان التي تصدر بها، وهذا غير كافٍ للحكم على وضعية المجلات الخاصة بالطفل. لكنني أرى أن مجلة (العربي الصغير) استطاعت أن تفرض نفسها، لأنها مازالت تصدر منذ أن ظهرت سنة (١٩٥٤) عندما كانت عبارة عن مطوية، داخل (العربي) الكبير. وهي تحتوي على أعمال أدبية وثقافية متنوعة، وعربية وعالمية، ما يجعلها مفيدة جداً للأطفال في الوطن العربي. لكنها في السنوات الأخيرة بدأت تتلكأ في صدورها، لأن توزيعها يواجه عراقيل، ما جعلها تتعثر في عملية التوزيع. وفي رأيي، على وزارات الثقافة أن تشجع هذه المجلات، لأنها تشد الطفل إلى القراءة الشهرية، وتدمجه في عالم الثقافة، وتملأ جانباً من شخصيته، عوض الألعاب الآلية التي تربيه على العنف، وتخلق له اهتمامات لا صلة لها بمحيطه.

- ما أسباب قلة معارض الكتب الموجهة للطفل في الوطن العربي من وجهة نظرك؟

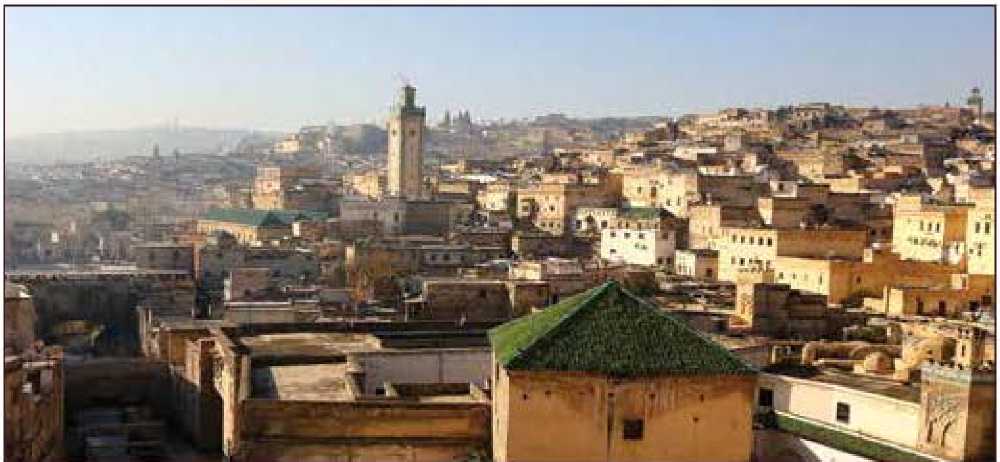
– لا أرى ذلك، ففي كثير من الدول العربية معارض خاصة بكتب الأطفال، وعلى سبيل المثال، معرض صفاقس بتونس، والذي شاركت في ندواته، ومعارض بمدن المغرب، فضلاً عن أخرى بالشارقة، شاركت فيها أيضاً. وما ينقص هذه المعارض، هو تشجيع رجال ونساء التربية والتعليم الأطفال على زيارتها واقتناء ما يناسبهم منها، كي يتعودوا على القراءة، منذ طفولتهم.

- كتابا (أن تسافر) و(كأنك هناك) رصدت من خلالهما أسفارك ورحلاتك حول العالم، ما الذي رصدته من خلال هذين الكتابين؟

– أرصد فيهما رحلاتي إلى دول عربية وأوروبية وآسيوية، ولقد صدر كل منهما بالمغرب وخارجه في خمس طبعات، إذ حققا

اكتشفت مبكراً النفاق والرياء لساسة ومثقفي الغرب حيال قضايانا العربية فاحترزت من العيش في أوروبا

ينبغي لأدب الطفل العربي أن ينهل من بيئته الاجتماعية والحضارية دون أن يغلق نوافذ الثقافة الإنسانية



مدينة فاس المغربية

رواجاً كبيراً بين القراء والباحثين الذين يهيئون رسائلهم وأطروحاتهم الجامعية. وكان هدفي من الكتابين معاً أن أسجل انطباعاتي حول تلك الدول، لكن الكتابة قادتني إلى كثير من المواقف، لأن الكاتب عندما يتناول القلم، لا يعرف أين ستنتهي الكتابة لديه، فهو يسير بها، وأثناءها تعترضه أشياء، أو تظهر له، لم يكن ينتظرها. وخلال هذه الرحلات، حاولت أن أظهر الفرق بين الثقافات والمجتمعات، والعلاقة بينها من جهة ثانية. وأعطيك مثالاً بالمناسبات الدينية في المغرب وتايلاند، والعلاقات التاريخية بين المغرب وأمريكا، إذ برهنت على أن المغاربة من ذوي الأصول الكنعانية، استطاعوا اكتشاف أمريكا قبل كريستوف كولومبوس.

- نظراً للأهمية التي تشكلها المكتبات في تكوين الوعي الجماعي للإنسان احتفيت احتفاء كبيراً بالمكتبات ودور القراءة من خلال هذين الكتابين، كيف رصدت ذلك من خلال الكتابين؟ وما أبرز ملاحظاتك؟

– حاولت في هذين الكتابين: (أن تسافر) و(كأنك هناك)، أن أستحضر بعض المشاهد التي تدل على أن أوروبا، برغم تقدمها، لم تتخلَ عن الكتاب، لأن ما يحققه من متعة وإفادة، يستحيل أن يتحقق بوسيلة أخرى. مثلاً، نلاحظ أن القطار بهولندا، الذي يقطع مسافة بعيدة، يتوافر على قاعة للمطالعة، وللقراءات القصصية والشعرية. بل إن المتقاعدين يتطوعون في عملية توزيع الكتب في المستشفيات. كذلك في ألمانيا، حيث يوجد متحف خاص بامرأة مع ابنها وجدا في الحرب العالمية الثانية تحت الأنقاض، تقرأ كتاباً له، ما يدل على أن أمةً تقرأ، لا يمكن أن تموت. وغيرها من المشاهد، قدمتها للقارئ كي يدرك أهمية القراءة ودورها في بناء الحضارة الإنسانية.

- هل أخذتك الكتابة للطفل من كتاباتك النقدية والإبداعية؟

– المسألة تكمن في تنظيم الوقت أولاً، والرغبة في الكتابة ثانياً، والتعاون بيني وبين زوجتي وأبنائي ثالثاً، وتنظيم الحياة رابعاً.. فهذه القواعد التنظيمية هي التي حفزتني على الكتابة، مرة للطفل، ومرة للكبير.. وإنتاجي لهما معاً يتوزع بين القصة والمسرحية والنقد والشعر، وبذلك خلقت لنفسي توازناً لذيذاً بين الكتابة للطفل خاصة، وللكبير عامة.

- كيف ترصد المراحل التي مرت بها القصة المغربية حتى وصلت لشكل القصة القصيرة جداً الحالي؟

– القصة المغربية كانت عبارة عن مقامة وحكاية وخرافة، وفيما بعد، أصبحت تحترم شروط كتابتها التقليدية، خصوصاً حين تم التواصل بين أدباء المغرب والمشرق. لكن في الستينيات من القرن الماضي، ونتيجة التفاعل مع الغرب، أصبحت القصة تشهد تطوراً كبيراً، لم يستسغه بعضهم في البداية، إلى أن أصبح هو القاعدة، يسري في كل الكتابات القصصية. ويمكن أن نعتبر الراحلين عبدالجبار السحيمي ومحمد زفزاف ومصطفى المسناوي، وغيرهم من رواد هذا التطور القصصي.

- ما العمل الذي تحضر له في الفترة القادمة؟

– أنكب في الوقت الحاضر على تصحيح كتاب نقدي حول الرواية العربية والغربية، والقاسم المشترك بينهما. كما أعمل على إصدار فهرسة لكتب الأطفال بالمغرب من (١٩٣٦ إلى ٢٠١٨) أي كل ما صدر من قصص ودواوين ومسرحيات وروايات ومجلات وجرائد، سواء بالعربية أو بالعامية أو بالأمازيغية أو باللغات الأجنبية، مع لمحات عن الكتاب.

كتبت ما يقرب من ألف كتاب للطفل وأسست صفحة خاصة بالمتلقي الصغير

لا بد لكاتب الأطفال أن يلم بخصائص شخصيتهم وخيالهم ورؤيتهم وثقافتهم



د. حاتم الصكر

الرواية الرقمية

هوية السرد والاستضافات التقنية

كان مقدراً لهذه الأفكار الموسّعة أن تكون فحوى مداخلتي في ملتقى السرد، الذي شرفتني دائرة الثقافة في الشارقة بدعوتي إليه، وترؤس إحدى جلساته المخصصة للرواية الرقمية، لكن رياح المرض جرت بما لا تشتهي سفن رغبتي، وأصبت بنوبة ألزمتني المستشفى أياماً، كان آخرها يوم انعقاد الملتقى، ما جعلني غير قادر على السفر، لا سيما والمسافة كبيرة بين سكني والرباط حيث الملتقى. اضطررت والحال تلك للاعتذار من الأصدقاء المنظّمين للملتقى في دائرة الثقافة بالشارقة، لكنني تابعت بعض مجريات جلسات الملتقى وانطباعات الأصدقاء والزملاء الذين حضروا أعمال الملتقى.

وها أنا أقلّب أوراقي آسفاً، وأجمع أفكاري التي وددت إثارتها في الندوة، مشركاً القراء في ما تورطت به، كوني لا أؤيد مقترح الرقميات ودخولها متون الأدب والنصوص.. لأنني مازلت أعتقد أن النص أدب أولاً، وكل تذويب له في نوع أو جنس آخر يضحي بتلك الأدبية التي تميزه عن سواه.

القصيدة الرقمية: كنت قد ناقشت قبل أعوام ما عرف بالقصيدة الرقمية، التي تنفتح لكتابات القراء التي تتفاعل مع نصوص القصائد في عملية تلقٍ، تناسب الهيئة التي تفرضها الوسائط الرقمية، وما تتيح من إمكانات لدمج الرسوم والصور والخرائط والأشكال والأصوات، ضمن النصوص التفاعلية. لكن ذلك المقترح لم يكتب له النجاح، وقد تركزت أغلب اعتراضات الموقف المضاد لها في الخشية من افتقاد النصوص لأدبيتها أو هويتها النوعية، أي صلتها بالشعر كجنس والقصيدة كنوع تنتمي إليه، وتحمل من المزايا ما يهبها صوتها ووجهها ولغتها، أو باختصار هويتها التي تظهر بها.

والتحفّظ الآخر كان بصدد افتقاد لغة التواصل الأدبي بين الكتابة الشعرية ومتلقيها، الذي عليه أن يغير أفق تلقيه المتكوّن من الوسيلة المعتادة واللغة المميزة للنوع والإجراءات النصية الأخرى، أو اللوازم المكملة لأدبية النص الشعري، كالخيال والذاكرة والصور والإيقاع واللغة الشعرية والهيئة الخطية للنص، بكونه كتلة بصرية ذات وقع متحصل من الإيقاع والبنية اللغوية. أحسب أن التصويت على المقترح توضحت نتيجته بعدم تواتر كتابة القصيدة الرقمية ولا شيوعها، ما أدى أخيراً إلى تجاهلها وانقطاعها تداولياً.

السرد والرقمنة: يتوسل الساردون بإجراءات معينة تتشكل من لوازم البنية السردية التي انهمك منظّرو السرد في بيانها وتمييزها، كعناصر فنية تشكل هوية السرد، لا سيما السرد الروائي القائم على التخييل وأداته التصويرية، وهي اللغة الروائية. وفي عملية التخييل تلك ثمة وظائف ذات أهمية؛ كضمائر السرد وموقع الرواة والمروي لهم، ووجهات النظر التي تسرد الأحداث من خلالها، أو ما عرف بالتبئير السردي، فضلاً عن الفضاء السردي والتحيين الزماني، والوصف والتسميات، وتوصل الكتّاب والنقاد إلى درجات من تمييز الهوية السردية للرواية، تتصل بإيقاعها المعتمد على هيئتها الخطية، وتقسيم أجزائها، وعلاقات استهلالها بخاتمتها، وجريان السرد فيها، وتناصها النوعي مع سواها من الفنون كالسينما والمسرح والتشكيل.

الرواية التفاعلية الرقمية: يمكن وصف كتابة الرواية الرقمية أو التفاعلية بأنها نوع جديد من التناص، ينفتح على مستجدات التقنيات المتاحة رقمياً، وهو نوع متقدم ومتوسع من التناص النوعي، الذي يجريه الروائيون في نصوصهم مستفيدين، كما أشرنا، من الجماليات الممكنة في الفنون المجاورة. ويمكننا أن نصف ذلك التناص الجديد بالتناص الإلكتروني أو الرقمي. هنا يصبح النص محفلاً سردياً متنوع الأدوات والوسائط من صوت وصورة وكلمة. وفي هذا التكتل أو التنضيد النوعي، ستتقزم دون شك هيئة الرواية وهويتها السردية لمصلحة استضافة عناصر بصرية وسمعية وخلفيات صورية وموسيقية. تلك العناصر كما نعلم جميعاً، ذات مهيمنات قوية الأثر في القارئ، تشتت تفاعله مع

النص كما يراد له، وتنقله إلى مزيج مختلط المصادر ومكثف الحضور، يزيح الجانب السردي المتصل بالحكي واستراتيجياته، وكذلك بالتكنيك الروائي والفن المعتمد على المخيلة الأدبية في المقام الأول.

ولن تنفع هنا الحلول الوسطى؛ كالقول بأن الرواية التفاعلية مثلاً هي جنس يتصف بالأدبية والإلكترونية معاً (الدكتورة فاطمة البريكي- دراستها في موقع ميدل إيست أونلاين ٢٠٠٥/٦/٣) وتشرح ذلك بالقول: (إن ذلك الجنس الكتابي أدبي من جهة لأنه في الأصل رواية، وإلكتروني من جهة أخرى، لأنه لا يمكن لهذه الرواية أن تتأتى للأدب في صيغته الورقية، ولا بد لها من الظهور في الصيغة الإلكترونية).

وحين نطالع عملاً مبكراً من نماذج الرواية التفاعلية، التي يختلف كاتبها الأديب محمد سناجلة مع الدكتورة البريكي في المصطلح، فيسمي عمله رواية واقعية رقمية، ويقوم بالتنظير لهذا الجنس الكتابي، سنجد أن تلك الخصوصية في الأداء الرقمي، الذي لا تستوعبه الكتابة الورقية، ما هو إلا اتكاء على تلك الوسائط الرقمية، واقتراضها في تعسف يغرّب النص الأدبي، ويزيل أسلوبه الأدبي وتقنيات الكتابة الروائية.

ولعل الخاسر الآخر في الرواية الرقمية هو الجانب التقبلي من العمل الروائي، إذ سيكون على القارئ، بحسب نظريات القراء ومنظّري جماليات التلقي، أن يغير أفق تلقيه، ويندمج بالأفق الجديد المقترح للعمل الأدبي. وهنا سيواجه القارئ نصاً متسلحاً، بما يسميه علماء التلقي ذخيرة القراءة. وهي جزء من مكوّنات أفق انتظار القارئ أو توقعه، وهو قوام إدراك النص وجمالياته عند إنجاز عملية القراءة، واستحضار العدّة المطلوبة للفهم والتأويل وإدراك المقروء، وتحقيق وجوده النصي عبر قراءة القارئ، وما يبنيه من ثغرات النص، وما توحي به موجهات القراءة، ومهيمنات الكتابة النصية الفاعلة في خلقه. فكيف سيعدل القارئ أفق توقعه أو موقعه إزاء النص، وهو يتلقاه جمالياً بعُدَّة أو ذخيرة لا تحتوي ما يناسب ذخيرة النص غير المتكافئة مع قدراته وتكوّنه؛ لأنها تنطلق من محرّكات أو خلفيات علمية، لا تتيسر للمتلقين في مختلف المجتمعات بقدر واحد، فيما هي تتقارب لدى قراء النص المكتوب وإن تتفاوت درجاتها؟

والواضح أن الدعوة للانفتاح على المستجدات التقنية والمستحدثات الإلكترونية، لا يراد بها الإفادة من الكتابة الإلكترونية والتفاعل مع القارئ، واعتماد النشر الإلكتروني والقراءة بالوسيلة ذاتها، فهذا عند دعاة الرواية الرقمية والتفاعلية والواقعية الرقمية ليس إلا توظيفاً خطّياً، لا يختلف عن الكتابة والنصوص الروائية الورقية. إنهم يدعون إلى أبعد من ذلك، بتوظيف إمكانات الرقم الإلكتروني والخزن والترابط المتشعب بين المتاح في الحاسوب، لخلق نص هجين يسمونه النص المتشعب أو المترابط، باختلاف المصطلحات التي يقترحها الدكتور سعيد يقطين والدكتور حسام الخطيب وسواهما من رواد التنظير للأدب الرقمي.

الرواية الرقمية كما يعلن المتحمسون لها، تتجاوز الكلمة التي ليست سوى جزء من كل كما تنقل د.سمر الديوب في (الإمارات الثقافية) عن الكاتب محمد سناجلة. وهذا ما قصدناه بضياع الهوية السردية للرواية، حيث ستكون الموسيقا والصورة، بل المسرح والسينما بأصولها وأعرافها، جزءاً من النص الروائي يزيح المكتوب. ولا غرابة أن يعلَن عن موته كما جرت العادة في إعلان موت الأنواع والأجناس لمصلحة سواها، كموت الشعر أو النقد الأدبي والقصة القصيرة، وهي عادة ثقافية مما ابتكره المثقفون العرب، ناقلين فهمهم المغلوط لموت المؤلف لدى بارت، الذي عنى به الموت بشكل رمزي أو تكتيكي مؤقت لمصلحة القراءة، واستجابوا لجذر ثقافي متأصل وبعيد عن الوراثة، وشرط موت الأقدم –المورِّث– ليحوز الثروة من يرث بعده المورَّث. ولا يمكن وجودهما متزامنين لإنجاز عملية الوراثة العينية.

علق السيميولوجي الروائي أمبرتو إيكو، على انتشار الكتاب الإلكتروني بالقول: إنه لن ينسخ أو يلغي الكتاب الورقي، وضرب مثلاً بليغاً وبسيطاً، فالسيارة كاختراع لم تلغِ الدراجة لأنها أحدث منها أو أسرع!

القصيدة الرقمية التي تنفتح لكتابات القراء المتفاعلة معها في عملية تلقٍ لم يكتب لها النجاح

الخشية من افتقاد النصوص لأدبيتها أو هويتها أي صلتها بالشعر كجنس تنتمي له

الرواية الرقمية أو التفاعلية توصف بأنها نوع من التناص الإلكتروني أو الرقمي

تتحدى كل المتاريس والعقبات

الأصوات الشبابية في شجرة الشعر العراقي



الأصوات الشعرية الشبابية في العراق تتحدى المألوف، وترسم لها طريقاً شاقاً تمرر من خلاله فتوحات القول الشعري ومسافاته المفتوحة على الأسئلة، تجتهد في ملامسة روح الشعر المنتشرة في المدن الحالمة، وتبتكر النور لجذب المزيد من طاقة الحب والمعرفة والتنوير.



قاسم سعودي

صالح رحيم: يحتاج الشاعر إلى الكثير من التضحية والإخلاص كي يجد صوته الخاص


صالح رحيم


حسين هليل


مسار الياسري


آلاء عادل

الشاعر صالح رحيم، يرى أنه لا يوجد صوت خاص في هذه الأيام بالنسبة للشعراء الشباب، قد تكون هنا أو هناك منطقة وأدوات تختص بشاعر شاب لكنها سرعان ما تُقلد، في الحقيقة هذه مشكلة كبيرة، وصدمة أيضاً لأن المعتاد هو أن يؤثر السابقون باللاحقين، لكن من الممكن أن يجد الشاعر الشاب صوته الخاص في استثماره لهذه الظروف والأزمات، واستثماره لظروفه وأزماته الخاصة لا ظروف وأزمات الآخرين، يجد الشاعر الشاب صوته الخاص عندما يضحي، الشاعر يحتاج إلى الكثير من التضحية والإخلاص للشعر كي يجد صوته الخاص.

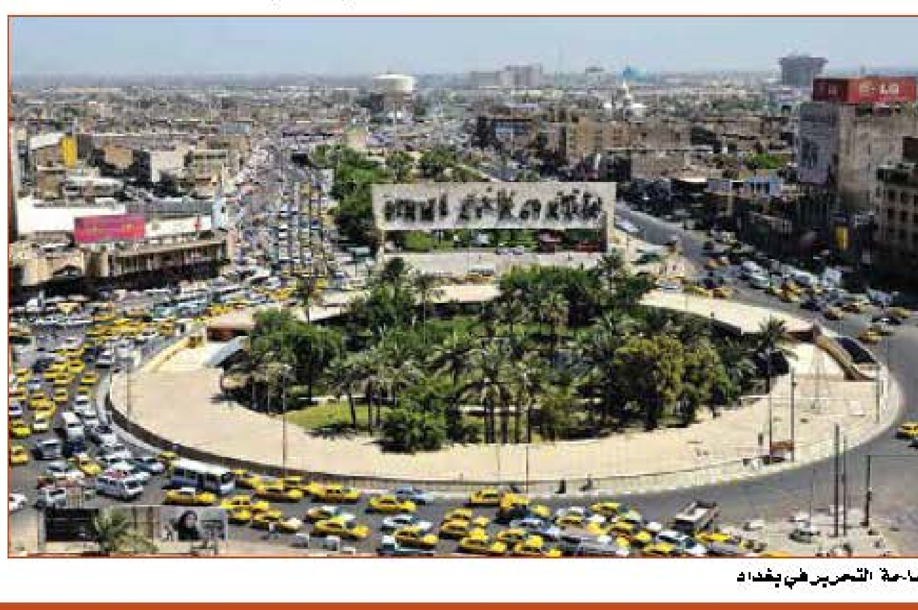
بينما الشاعر حسين هليل يقول: كلما شاخ العراق وتكاثرت خيباته وأحمرت عيناه من الموت وأصفر وجهه، فرط الخسارات، وبدأت روحه بالتكسر، شبه الدماء خرجوا فتية آمنوا بالشعر والحياة ونثروا قصائدهم على جبينه، فنسي شيخوخته وأشرقت عيناه من الدهشة خلف نصوصهم العالية، فتحول اصفرار الوجه إلى احمرار متوقع من وطن يفكر كيف يرد الجميل لمثلهم، وكل ما تكسر في روحه رممته كلماتهم التي تدندن في محبته. الشعر يعالج الآن قضايا مهمة: تعنى بوجودية الإنسان، يسأل ويهدم الزائف الذي بناه الخوف والتقديس. وظيفته الآن أن يشكك ويسأل ويُذهل ويُحطم لدرجة صدع الرأس فرط عمق الفكرة وأناقتها، الكلمات اليوم، بسيطة غزيرة المعنى وثابتة. يرجع الفضل لفكر الشاعر اللا مؤدلج؛ فأدلجة الشعر تطيح بأهلها غالباً.

الشاعرة مسار الياسري.. ترى أن الساحة الأدبية والشعرية على وجه التحديد، نشهد بزوغ زنابق شقَّتْ طريقها من العتمة نحو النور، وبرغم أنها لم تُسقَ إلاّ باليسير من الماء،

حسين هليل: كلما شاخ العراق وتكاثرت خيباته أعاد الشعراء الجدد الدماء إلى روحه

مسار الياسري: نشهد بزوغ زنابق شقت طريقها من العتمة إلى النور

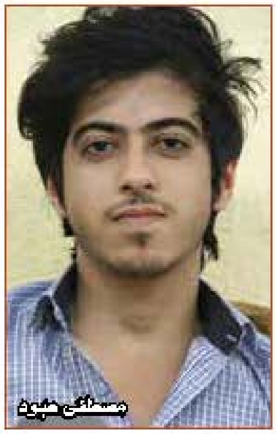
آلاء عادل: جيل ولد من مخاضات الحروب وشبّ محاصراً بالفقر والخراب ولكنه يبحث عن فرصته في الحياة

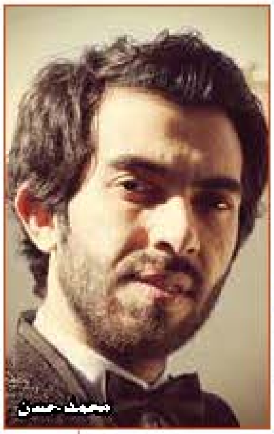

ساحة التحرير في بغداد

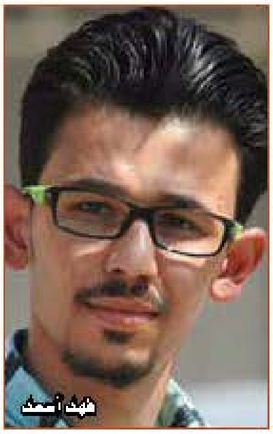
فإن أغلب هؤلاء وضعوا لأنفسهم بصمات خاصة، تميّزت بها قصائدهم الفتيّة منها والناضجة. إن كثرة القصائد اليوم وتنوع الأجناس الأدبية، قد تسببا في طمر بعض الأسماء، التي تستحق أن يُشار لها بالبنان وجعلا قصائدهم مغمورة. كذلك تداخل قصائد الأجيال المختلفة ببعضها، قد جعل من ذائقة الشعراء الشباب مزيجاً من التأثر بثقافات مختلفة لعدة أجيال، ولذا نجد قصيدة شعراء اليوم ما هي إلا عصارة من تجربة حديثة قائمة على حكمة معاصرة، مستمدة من روحية الماضي وأصالة الأوائل، لكن مما شاع مؤخراً هو استحداث أساليب حداثوية شخصية بحتة، نابعة من ذات الشاعر الشابة لبناء قصيدة جديدة بإيقاعاتها الجمالية وبنائها الحسّي وزخرفتها، وإن الشاعر الحق لا يمكن أن يفتح لنفسه آفاقاً جديدة للتحليق في مديات الشعر والجمال في صورة تعكس الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي بشكل أدق خالياً من التزويق.

بينما تحدثت الشاعرة آلاء عادل قائلة: لنحدد أولاً من هم هؤلاء الشباب؟ إنهم جيل ولد في أثناء مخاضات الحروب، وكبر مهدداً بها ومحاصراً بالفقر والخراب بكل أنواعه، جيل لم يتلقم الثقافة والأدب بالشوكة والسكين، لأن جدران بيوتهم كانت أوهن من أن تستند إليها مكتبة– إلا ما ندر– ، هذا الجيل يصبح الموت أقرب إليه كلما مرت السنين، حتى أصبح مألوفاً أكثر من الحياة، ومع هذا يبحث عن فرصته بالعيش كإنسان، إلى جانب دأبه ليخلق قصيدة بصفته شاعراً.... هل يوجد تحدٍ أكبر من هذا؟ !

ويقول الشاعر مصطفى عبود: أولاً، علينا أن نعرف أن الذين يحاولون كسر زجاج التقليد السميك، ليصنعوا من شظاياه أدباً جديداً، الذين خاطوا لقصائدهم أسلوباً خاصاً لا يمكن أن تخيطه أصابع غيرهم، هم القلة القليلة الآن. على الشاعر أن يخرج إلى العالم، أن يفتح أذنيه لجميع الأصوات، حتى يعثر على ذلك الصوت الذي يجعله يلتفت كلياً. اللحظات هي من تجعله يذهب بعيداً، هي لحظة واحدة تنكسر في عينه، تجعله ينظر إلى عدة زوايا في وقت واحد. على الشاعر، ألا يحاول صنع اللحظات وذلك الصوت. عليه عدم الاستيقاظ كلياً من الألم والذكريات، وعليه أيضاً ألا ينتصر أبداً.


مصطفى عبود


محمد حسن


فهد أسعد

الشاعر محمد حسن تحدث قائلاً: قلقاً يقف الشاعرُ الآن وهو يحاولُ أن يصوغ قصيدتهُ، وما هذا الإحساس إلا بسبب الأصوات العالية وكذلك المكررة في المشهد الشعري العراقي، ويمكن أن نعده إحساساً صحياً بالنسبة للشاعر، الذي يحاول أن يجد صوته بين هذا الكم الشعري الكبير، ولكن ما يتوجب على الشاعر الشاب فعله والخروج من هذا المأزق، هو محاولة خلق منطقة خاصة به بعيداً عن التقليدية في الشعر، بعيداً عن رتابة الخطاب المأساوي الذي يمر به العراق، وكذلك بعيداً عن المعجم اللغوي المتناص، الذي ربما تجاوز مسألة الظاهرة وقفز إلى النسخ وتناص الأفكار والأخيلة.

وقال الشاعر فهد أسعد: منذ البدء والفعل الإبداعي وليدُ الأزمة وصنو التحديات والظروف المختلفة، التي يمر بها المشهد الثقافي والإبداعي لبلد ما عبر أجياله المتعاقبة.. ظروف سياسية وتاريخية واجتماعية وثقافية تتواشج مع ظروف نفسية–على مستوى الفرد والمجتمع– تختلف من مبدع إلى آخر مُشكّلةً قوى خفية وضرورية، لا تنفك تدفع بعمله الجمالي تارة باتجاه التدهور والتلاشي والانطماس، وتارة باتجاه النضج الكمال والتفرد في آن معاً، وعلى حدٍ سواء، هذه الظروف والأزمات التي لم تعد محايدة ثقافياً بل أصبحت موجهة تستهدف الإنسان وثقافته وتاريخه، هي ذاتها التي تؤثر اليوم في القول الشعري الشبابي في العراق على وجه الخصوص، الأمر الذي يجعل أصواتهم الشاعرة أكثر تفهماً للمسؤولية الثقافية الملقاة على أقلامهم، وأكثر وعياً بمقتضيات التعبير الجمالي الذي يمسك باللحظة الراهنة.

مصطفى عبود: على الشاعر أن يخرج للعالم ويعبر لحظات الانكسار

محمد حسن: من الصعب على الشاعر أن يجد صوته الخاص وسط هذا الكم الشعري الكبير

فهد أسعد: الإبداع وليد الأزمة وصنو التحديات التي تؤثر في وعيي الشعري إنسانياً

الصحافة النسوية العراقية
تاريخ وممارسة



خضير الزيدي

ما إن نتحدث عن بدايات تشكيل الدولة العراقية في عشرينيات القرن المنصرم، حتى نضع أمام أعيننا وذاكرتنا كماً هائلاً من المعلومات التي ترشدنا إلى منجز المرأة العراقية وفاعلية خطاب التجديد السياسي والاجتماعي، ودخولها للعمل الصحافي، وإذا دلّ هذا الأمر على شيء فهو بالتأكيد سيشير إلى ساحة التحرر والوعي التقدمي الذي لعبته المرأة وإمكانياتها يومذاك، سواء عبر (نادي النهضة النسائية) الذي تأسس في عام (١٩٢٤)، أو ما تلاه من أنشطة وحركات دعت للمناداة إلى تحرير ومشاركة المرأة.. ولكن التساؤل المطروح: كيف لعبت الصحافة النسوية دورها؟ ومن أين ابتدأت انطلاقتها، ومن هن رائدات تلك المهنة الشاقة، التي واجهت المجتمع العراقي وتقاليده، لتضع رؤية تطوير الصحافة أمام الرجال، فتتصدى لمهمة تتناول فيها قضاياها المصيرية.

الباحثون في تاريخ وأرشفة الصحافة النسوية العراقية، يذهبون إلى اسم بوليتا حسون (١٨٦٥-١٩٦٩) كرائدة للصحافة النسائية، فعلى يديها صدرت أولى المجلات الداعية لتحرير المرأة، إضافة إلى طابعها الاجتماعي، وكان ذلك عام (١٩٢٣)، إذ عملت على إنجاز وتحرير (مجلة ليلى)، ومضت بمواكبة الإصدار حتى الخامس عشر من شهر آب عام (١٩٢٥) بعد أن صدر منها عشرون عدداً. ومن المفارقة في الأمر أننا نعيش اليوم نفس الخطاب الذي تبنته مجلة ليلى في عدد شباط من عام (١٩٢٥) وهو التصدي للتدخل التركي في ولاية الموصل.

> **أسماء نسوية تابعت مسيرة الصحافة النسوية من أهمها فكتوريا نعمان وحمدية الأعرجي ونهاد الزهاوي في ثلاثينيات القرن الفائت**

ولم يتوقف النشاط الصحافي عند بوليتا حسون، فقد ذكرت لنا مصادر تاريخنا المعاصر عن أسماء أخرى مثل: فكتوريا نعمان (توفيت في طرابلس لبنان في ١٩ شباط ٢٠٠٤) بعد أن تجاوزت ثمانين عاماً، وهذه المرأة المنحدرة من أقصى مدن الجنوب (البصرة) تولت تحرير (ملحق الناس الأسبوعي) الصادر في بغداد عام (١٩٣٥) متخذة من الجوانب الاجتماعية والوعي التحرري نموذجاً للصحافة الورقية يومها. أما في ما يخص خطاب مجلة المرأة الحديثة الصادرة في بغداد عام (١٩٣٦)؛ فلم يختلف عن العمل الصحافي المثمر والداعي لمبادئ المساواة وحسم قضايا المرأة، صدرت من المجلة ثمانية أعداد ترأست التحرير فيها حمدية الأعرجي التي عرفت بكتاباتها الجريئة. ولم يقتصر الخطاب الصحافي على النسوة الليبراليات.

وإذا ما بحثنا في أدق تفاصيل تلك السنوات، فإننا سنتوصل إلى أن ثلاثينيات القرن المنصرم شهدت ولادة صحافة نسائية مهمة، مثل مجلة (فتاة العراق) لصاحبة الامتياز حسيبة راجي وسكينة إبراهيم، وصحيفة (فتاة العرب) الصادرة عام (١٩٣٧) لمريم نرمة رفائيل يوسف، ولعل تعزيز الخطاب الاجتماعي والدعوة لتحرر المرأة ومطالبتها بفتح آفاق التعليم أسوة بالرجال، من أهم ما تدعو إليه في ظل حكومات متنوعة، وبرلمان يتحرك مع كل خطوة، داعية للتجديد في العلم والمعرفة والنشاط السياسي.

إذا كانت السنوات السابقة قد وفرت لتأسيس الخطوة الأولى للصحافة النسوية في العراق، فإن مرحلة الأربعينيات وما عاشه العراق من تحرك سياسي ومظاهر اجتماعية واقتصادية قد فتح الباب واسعاً لتمكين النسوة الصحافيات من العمل بجد واهتمام مشارع، وهذا ما تجلى واضحاً من خلال ما عملت عليه الجمعية النسائية لمكافحة الفاشية والنازية التي تترأسها عفيفة رؤوف وعضوية نزيهة الدليمي من تبني مجلة (تحرير المرأة) الصادرة في بغداد عام (١٩٤٥)، ومع كل ما حملت هذه المجلة من عقل تنويري، فإنها للأسف لم يصدر منها إلا عددان ساهمت فيهما كل من روز خدوري وآمنة الزهاوي ونزيهة جودت التميمي، وكان من محتويات العددين أفكار ومقالات تتبنى الاعتزاز بالحس الوطني مع الدعوة لاكتساب الحقوق والحرية، إضافة إلى ما يخص الخدمات العامة، وفي العام نفسه نجد السيدة لمعان أمين زكي تتبنى مجلة (الأم والطفل) الشهرية. ويبدو أن بغداد في تلك الحقبة من العهد الملكي كانت أكثر المدن الضاجة بعالم الإصدار النسوي.

بتغيير الحكم الملكي إلى النظام الجمهوري، يكون العراق قد دخل عالماً جديداً أكثر انتظاماً وصرامة وفاعلية في القوانين، قاد فيما بعد إلى متغير جذري فتأسست الروابط واتسعت حركة المرأة السياسية وتوافرت إمكانيات وتقنيات أفضل للمطابع، وحملت عوالم الصحافة بشائر صدور مجلات وصحف جديدة، فصدرت عن رابطة المرأة العراقية صحيفة (نضال المرأة) برئاسة نزيهة الدليمي، ثم تولت رئاستها الدكتورة سلوى زكو، وبعدها بعامين توافرت في مكتبات بغداد مجلة (جنة الأطفال) لسلمى الشيخ محمد النائب، وصدرت مجلة (رسالة المرأة) وهي من المجلات الشهرية، لكنها توقفت بعد ثلاثة أشهر من صدورها، وكانت بشرى الكنعاني المولودة في بغداد سنة (١٩٣٧) لأبوين سوريين هي من تدير العمل الصحافي كرئيسة لتحريرها يومذاك، وهكذا بقي النشاط الصحافي للمرأة العراقية أكثر تواصلاً، في تطوره وتقدمه.

مجلته (الضاد) صوت العروبة في المهجر

عبدالله يوركي حلاق

حسّن لغته وأدبه بقراءة القرآن الكريم



محمد حسين طلبي

لا نعرف إذا كان مسموحاً لنا تسمية العلامة الراحل عبدالله يوركي حلاق بناسك المحافظة و(المحافظة) هي أحد أجمل أحياء حلب الشهباء حيث كان يسكن، نظراً لاعتكاف الرجل في سنوات عمره الأخيرة في دارته هناك، محاولاً مسابقة الزمن لالتهام أكبر قدر من الكتب، وكذلك منحنا أكثر ما يستطيع من القصائد التي تتغنى بالوحدة وبالأمجاد العربية، بالضبط كما كان يُلقب صديقه ميخائيل نعيمة الذي كان يسكن (بسكنتا) في لبنان بـ(ناسك الشخروب)، ولدينا في الجزائر كذلك صديقهما محمد الصالح الصديق أطال الله في عمره الذي يقارب التسعين، ويُلقب بـ(ناسك القبة)، و(القبة) هي كذلك من أحياء مدينة الجزائر العاصمة، حيث يعتكف الرجل الذي تمتد مكتبته طولاً وارتفاعاً حتى سرير نومه.



وأقول ناسك المحافظة، لأنني وببساطة كلما سمع ظرفَ وزرته (ويحدث ذلك مراراً) وبالأخص في سنوات عمره الأخيرة، أجده معتكفاً إما يقرأ أو يكتب، فما إن تدخل المنزل الواسع الذي نستطيع وبكل ثقة أن نسميه (المنزل المكتبة) حيث تصطف المجلدات في كل زاوية ممتدة حتى السقف، فالبيت ليس فيه ديكورات أو زخارف أو خزائن للمقتنيات إلا القليل، لأن كل تلك الكماليات ليس لها أهميةٌ عنده أمام نفائس الكتب، التي تكاد تخترق الأسقف وتمتد إلى أعلى من شدة ازدحامها، والتي يتجاوز عددها العشرة آلاف عنوان، بينها المئات من المخطوطات النادرة، وكان الراحل متواضع الحديث عن نفائسه تلك التي يعتز بها (ربما مخافة الحسد) اعتزازه بأحب أبنائه إليه، لأن مجموع تلك الكتب كانت دائماً تسعد بوجوده متنقلاً بينها، لقد كان يحس ذلك فعلاً.

وعندما كنت أسأله عن أهم مطالعاته في ذلك العمر، كان يرد: (إني لا أتخلى يوماً عن كتب التراث العربي، إضافة طبعاً إلى القرآن الكريم، الذي أنا مدين له بالكثير)، وكان (وهو المسيحي)، يرى أن الأديب العربي الذي لا ينهل من القرآن سيبقى أدبه ناقصاً، وفي هذا يقول ابنه الشاعر الكبير رياض عبدالله حلاق رئيس تحرير (الضاد) منذ أكثر من خمسين سنة: (قال لي والدي ذات يوم: يا بني يا رياض إذا أردت للغتك العربية أن تستقيم فعليك بالقرآن الكريم. وعندما كنت أسأله عن قديم الأدب وعن حديثه

المتأثر بالموجات القادمة من كل مكان، كان يجيبني: ليس في الأدب لا هذا ولا ذاك، هناك فقط أدب جليل ونافع وممتع، بالضبط كما في آداب الآخرين التي أخذنا منها كذلك الكثير في مطالع القرن العشرين وأدخلنا ما تيسر لنا منها في آدابنا وثقافتنا، بالضبط كما استفاد هؤلاء من إرثنا العريض على مر العصور، لذلك لا يجب الإحساس بأية عقدة تجاههم).

ربما يكون الحديث عن عبدالله يوركي حلاق بالنسبة إلي كأحد أبناء الضفة الأخرى من الوطن العربي الممتد، صعباً وغير مكتمل بالرغم من معايشتي له واقترابي منه وأنا طالب في جامعة حلب منذ أوائل سبعينيات القرن الماضي كأحد الشعراء الرموز التي تشرفت بالاقتراب منها، غير أن هذا الحديث ربما يكون أسهل قليلاً، إذا قلت بأن مجلة (الضاد) التي كنت أقتنيها شهرياً، كانت تمثل بالنسبة إلي زاداً مهماً لمعرفة أكثر عن الرجل وعن جهوده وطقوسه في القراءة والكتابة والعطاء، حيث وكما أسلفت، كنت أتردد عليه لأتعلم منه كل جديد عن هموم الأدب وهموم العروبة، التي كانت همومنا جميعاً، حيث الاعتزاز دائماً بالانتساب لهذه الأمة هو هاجسنا، وكثيراً ما يكون ذلك جلياً في نص أو قصيدة أو رأي منه.. وأذكر أني حين كنت أزوره، ألتقي في كل مرة في داره بعض الأدباء من مختلف البلاد العربية؛ من ليبيا والكويت والعراق وتونس وغيرها، إضافة طبعاً إلى السوريين، فبيته كان بحق جامعة أدبية عربية سخية العطاء بامتياز، يتردد عليها ويتبرك بأجوائها المحبون والمريدون عشاق العربية.

أما عن (الضاد) التي يقول عنها ابنه الشاعر والقائم عليها منذ عقود رياض حلاق، بأنها كانت شقيقته الكبرى، لأنها ولدت قبله بنحو عقد من الزمان، وقد سمّاها عبدالله يوركي حلاق، عندما أطلقها عام (١٩٣١) كذلك، لأنه أرادها فريدة كمثل حرف (الضاد) في اللغة العربية، وقد كانت بالفعل اسماً على مسمى، منذ أن أطلت على قرائها ومشتركيها في حلب، وفي العديد من البلاد العربية، ثم ما لبثت أن دخلت المهاجر الأمريكية وغدت صوت العروبة هناك، وجسراً قوياً يربط الأدب المقيم بالأدب المهجري، الذي نعرف جيداً تاريخه الحافل نظراً لإحساس أدباء العروبة هناك بنوع خاص من القربى من خلال هذا الصرح.

وما كادت (الضاد) تظهر خطتها بوضوح، حتى اتجهت لها أقلام أقطاب النثر والشعر تنشر فيها الروائع، وتمدها بكل ثمين وجميل من نتاج الفكر المنير، الذي وضع نصب أعينه الدفاع عن اللغة العربية وإغنائها والتغني بها ومكافحة العجمة، التي طالما عمل (التتريك) على تكريسها، إضافة طبعاً إلى مقاومة المستعمر والدخيل.

وكان عبدالله يوركي حلاق يذكر دائماً بأن أكثر الناس حُبّاً (للضاد) وتحمساً لها في البداية هو الشاعر القروي (رشيد سليم الخوري) و(إلياس فرحات) و(جورج صيدح) و(نظير زيتون)، وكلهم كما نرى أسماء ذهبية في سجل تاريخ الأدب المهجري الناصع.

لقد كان يغذي (الضاد) ويهتم بشؤونها قبل أولاده، كما يقول لسان حال جامعة الأدب العربي في أمريكا الشمالية وكندا، والتي تضم كذلك أبرز الروابط الأدبية والثقافية، مثل: (الرابطة العلمية) في نيويورك، و(العصبة الأندلسية) في ساو باولو بالبرازيل، حيث خلع الأدباء في تلك الديار على الأدب العربي المعاصر أجمل حُلل التجديد والابتكار..

وعلى اعتبار أن (الضاد) كانت صوت العروبة الحقيقي، فقد اعتبرت أن ربط الأدباء في تلك الديار بأوطانهم عملية جليلة، وها هم يردون الصدى.. فعندما كتبت أديبة مهجرية مرموقة مثل الشاعرة العروبية نجلاء معلوف في الضاد قصيدتها الشهيرة (أولئك قومي فجيئوني بهم).

وكانت أديبة كبيرة مثل ضياء قصبجي، تكتب كذلك رداً غير مقصود، واحداً من أجمل نصوصها القصصية بعنوان (إلى أين ترحل طيور السنونو)، والتي تدور حوادثها في ربوع المهجر.

لقد استطاعت هذه المجلة العريقة وعلى مدى عمرها الطويل والممتد لغاية اليوم، أن تستقطب كبار كتاب العربية على امتداد أوطانهم، كذلك في الداخل، حيث وصلت إلى كل الأصقاع متجاوزة الحدود.



غلاف مجلة (الضاد)

مكتبته تحتضن نفائس الكتب التي تتجاوز العشرة آلاف عنوان في مختلف مجالات الأدب والفكر

انطلقت مجلته (الضاد) من حلب متجاوزة الحدود لتقيم جسراً بين أبناء الوطن وعرب المهجر

أتمت (الضاد) عامها الثمانين وبرغم رحيل مؤسسها تولى أولاده وأحفاده استمرارية إصدارها

ومن يتصفح فهارس سنواتها الثمانين العامرة، سيقع على أهم الأسماء في تاريخ الأدب العربي الحديث منذ عصر النهضة وحتى اليوم.

كما أن هذه المجلة غدت مرجعاً كبيراً للتاريخ الأدبي والفني، وكذلك الاجتماعي، ولتواصل الشرق العربي بكل أبناء الأمة في كل الأصقاع، وتأكيد دورهم في قضية تحديث الفكر العربي، وهذا وحده كان كفيلاً بإعطاء الضاد هذه الأهمية وتلك السمعة وذلك الانتشار في صفوف الناس وفي بيوتهم ومؤسساتهم وفي المكتبات بشكل عام.. إنها المجلة التي تطوف العالم أجمع تحمل له أجمل ما كتب أدباء العربية في كل مكان.

وما عزز أكثر مكانتها: أن اهتمت وبشكل لافت بتراث الأمة وبآدابها وحضارتها، دون تمييز بين مكوناتها، إضافة إلى كونها كانت نافذة يطل منها القارئ والمثقف العربي على منجزات العصر وثقافات بقية الشعوب بين حين وآخر.

ولقد اتبعت (الضاد) سُنّة رائعة لم تنقطع عنها يوماً على مدى السنوات والعقود، وهي تكريم المبدعين والرواد تقديراً لأدوارهم ومساهماتهم، كما كانت كذلك لا تفوت فرصة أدبية أو مناسبة وطنية إلا وأصدرت فيها الأعداد الخاصة، تمشياً مع سياستها في الوقوف دائماً مع الأسماء والمنجزات العربية، وتشجيعاً كذلك على إدامة الاستمرار في تلك النجاحات، ومن يراجع كذلك سجل مواقفها تلك، سيجد أنها بحق صوت العروبة الأصيل.

وأذكر أننا في الجزائر، عندما أسسنا مجلة الجمعية الجزائرية للدفاع عن اللغة العربية عام (١٩٩٢) برئاسة الدكتور عثمان سعدي، كان من بين الأسماء المقترحة بقوة (الضاد) تيمناً بـ(ضاد) عبدالله يوركي حلاق، التي بلغت وقتها شأناً عظيماً في دنيا العرب.. وفي النهاية تم الاتفاق على (الكلمة) والتي أصدرنا منها أعداداً محدودة فقط ثم توقفت بفعل فاعلين مع الأسف.

لقد كان الأديب الراحل عبدالله يوركي حلاق، واسع الاطلاع على كل قضايا العرب.. كيف لا وهو العضو المنتخب في مجلس الأمة الاتحادي نائباً عن الإقليم الشمالي أيام الوحدة (المعقودة) بين سوريا ومصر، وهو كذلك المتابع والمتحمس لكل الثورات العربية، وبالأخص الثورة الجزائرية التي كانت في أوجها في خمسينيات القرن الماضي، تلك الثورة التي يفضل دائماً أن يحدثني ويستمع مني عنها كلما زرته لأتزود منه بفنون الأدب التي كان يُبدع فيها جميعاً، فقد كان موسوعة عربية شاملة تسكن بيتاً هو الآخر موسوعة تراثية أدبية نادرة.



مدينة حلب

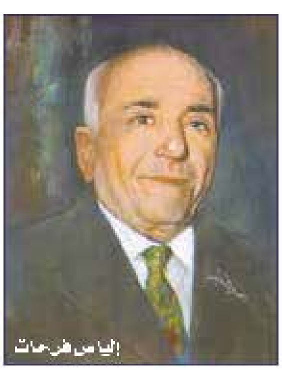
بقي فقط أن أقول: إنني عندما أكتب هذا التذكير الموجز والسريع إحياءً لثمانين (الضاد) ولمشروعها، فإن ذلك ما هو إلا رد متواضع لبعض جميل عبدالله يوركي حلاق (المؤسس) على الأمة قاطبة، وعلى اللغة التي مازلنا نخاف عليها خوفنا على ذواتنا ووجودنا. وأذكر بأنني وقبل البدء في خط هذه الأسطر، حرت في البداية، هل أكتب عن الرجل أم عن الصرح الذي شيده بالصبر والأمل ثم أسداه إلينا؟ أم أكتب عن آل الحلاق الذين وقفوا جميعهم، ولايزالون، هذه الوقفات المشهودة وحدهم للحفاظ على الإرث، (ولم يكن الأمر بالنسبة إليهم سهلاً) بالرغم من أن الضاد لا تخصهم (كعائلة) بل غدت بعد هذا العمر تخص حلب بكل أطيافها، حلب المتنبي وأبي فراس والقلعة والمدينة، التي نعرف بأن أكثر من نصف أطبائها ومهندسيها ومحاميها وغيرهم من الشعراء والكُتاب، ونصفهم الآخر من القارئين والمهتمين بشتى الفنون، عدا محترفي الثقافة فيها بشكل عام.

إن الحديث عن الضاد وعن صاحبها صعب جداً، فنحن أمام ثروة استثنائية من الإنجازات ومن القيم، وكذلك من الإصرار العجيب على إتمام الرسالة برغم كل الظروف. فالمنبر الذي طالما أكرم القاصي والداني من المثقفين والمبدعين والمجتهدين، وكذلك المؤسسات والناشطين في كل مكان، يحق له أن يكرم وبسخاء في كل بقعة عربية.. ونحن في (الشارقة الثقافية)، عندما نذكّر بأمثال هذه المنابر وبهكذا رجال، إنما نعود دائماً إلى الأصول التي قامت عليها نهضتنا الثقافية العربية السخية والمعطاءة، لنقدرها ونكرسها منارات نظل نهتدي بها في كل حين.

استقطبت (الضاد) كبار الكتّاب العرب في الأمريكتين ومنهم رشيد سليم الخوري وإلياس فرحات وجورج صيدح ونظير زيتون



رشيد سليم الخوري

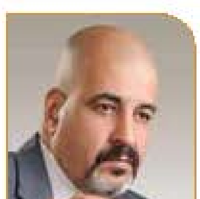


إلياس فرحات



ناجى معاناة الإنسان الفلسطيني بالألوان

عبدالكريم السيد: الفنان لا يستطيع أن يكون محايداً وهو صاحب رسالة



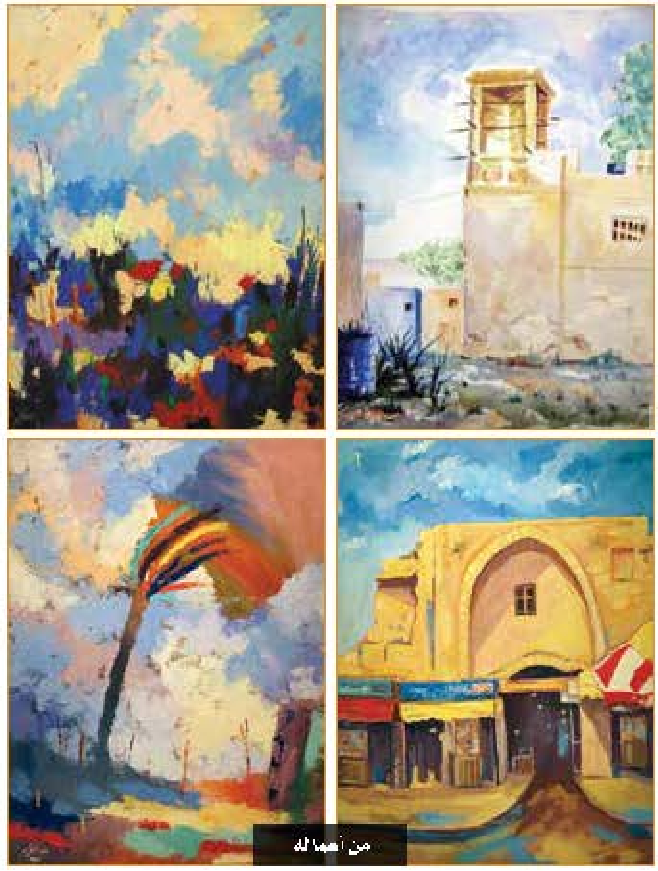
جمال عقل

(أريد أن أكون صادقاً مع نفسي وأن أعبر عن أشياء حقيقية بصورة تماثل خشونة حياتي وجفافها)..

فان جوخ

بهذه البداية أستهل الحديث عن الفنان الراحل عبدالكريم السيد، الذي جسد معاناته كلاجئ فلسطيني في معظم لوحاته، معاناة الهجرة والمنفى الإجباري الذي فرضه عليه احتلال وطنه فلسطين. حمل السيد في قلبه صوراً حية من جماليات وطنه الذي يعشقه، وحمل على كاهله رسالة فنية ثقيلة تتجسد في نقل معاناة شعبه على لوحة من القماش والألوان، تجسد ألماً دفيناً يسكن روح الفنان وتحكي عن مواجع غربته التي تغلب عليها بعشق آخر لوطنه الثاني الإمارات التي احتضنته فأحبته وأحبها على مدى سنين طويلة.

وصل في أعماله الأخيرة إلى الفرادة بألوان الفرح تعبيراً عن قناعته بأنه أدى الأمانة وأوصل الرسالة



من أعماله

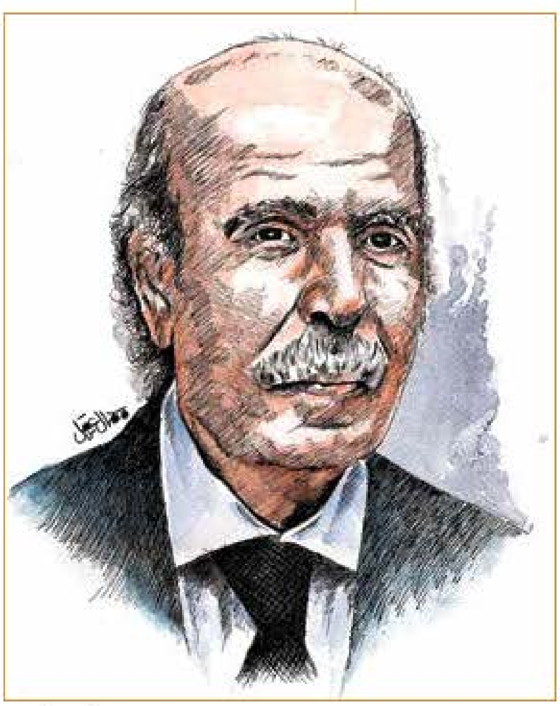
صور في لوحاته ألماً دفيناً يسكن روح الفنان ومعاناة المنفى الإجباري

استندت أعماله إلى أدوات الصورة الفلسطينية وأبعادها الجمالية والوطنية

وُلد عبدالكريم السيد في مدينة المجدل الفلسطينية (١٩٤٥)، وحصل على الدكتوراه في الأشعة من بغداد، وعمل لسنوات في مجال دراسته الطبيّة، لكنه كان صاحب موهبة فنّية لافتة، حيث اتجه في نهاية السبعينيات إلى الانحياز لفنه الذي يعشق، فزاول النشاط الفنّي من مختلف الجوانب النظرية والتطبيقية، فكان معرضه الأول في نهاية الثمانينيات ليستعيد تلك الروح الفنية كطائر العنقاء الذي ينفض الرماد عن جناحيه وينطلق نحو سماء الفن التشكيلي محلقاً بإبداعه المتنامي الذي لا يتوقف.

كانت بدايات عبدالكريم السيد مثل أي فنان يشق طريق الفن عبر الاستناد إلى المدرسة الكلاسيكية والواقعية، ولكن خصوصيته كانت تتمثل في توظيف هذا الفن في التعبير عن نكبة شعبه التي عايشها بكل تفاصيلها لتكون مواضيع أعماله، إضافة إلى بحثه الدؤوب والتجريب عبر دراسة الفن على نفسه، والذي يتمثل في نشاطه الدائم لتطوير أسلوبه الفني، والذي كان تطويراً مدروساً ومتأنياً عبر مراحل فنية عدة، مع الاحتفاظ برسالته الوطنية التي تسكنه حتى آخر لوحة قام بتوقيعها.

مرت تجربته بالعديد من المراحل الفنية، من واقعية وانطباعية وتعبيرية وتجريد لوني، حيث بدأ تجربته بالمدرسة الواقعية، التي تنقل كل ما في الواقع والطبيعة إلى عمل فني طبقاً للواقع، فهي في المجمل رصد لحالات تسجيلية كما اقتضاه الواقع، من حيث الظروف السياسية والاقتصادية والدينية. فكانت لوحات السيد تتسم بالموضوعية مع إضافة إحساسه كفنان بما يجري بمحيطه، أو كما يرى الواقع بعينه، أو كما يتفاعل مع ما يجري حوله من أحداث.. لذلك كان تأثره كبيراً بغربته ومنفاه وابتعاده عن وطنه لتسكن تلك المعاناة معظم أعماله عبر تصوير الواقع الفلسطيني، فاستندت أعماله إلى أدوات الصورة الفلسطينية، حيث صورة بحر غزة وأشجار فلسطين وبياراتها وملامح الوجه الفلسطيني، إضافة إلى التراث الفلسطيني الذي جسده السيد في أعماله على أكمل وجه، وفي هذا المقام يقول: (الفنان الحقيقي لا يستطيع نسيان الوطن والأرض والطبيعية، ولا يستطيع أن يكون محايداً في التعبير عنها، وفي لوحاتي استخدمت الألوان المائية والأكريليك و«المكس ميديا»، كما اعتمدت على السكين في رسم معظم اللوحات وغيرها من الأدوات المتاحة، ركزت على إبراز التراث الفلسطيني الأصيل الذي



عبدالكريم السيد

تجسد في الأثـواب المطرزة والبحر وشجرة الـزيـتـون وزهــرة الـحـنّـون نـظـراً لأبـعـادهـا الجمالية والوطنية).

بعد ذلك انتقل الفنان السيد إلى المدرسة الانطباعية ليتحرر من قيود المدرسة الواقعية، حيث القواعد الطبيعية الجامدة، ليكون تعبيره أكثر تحرراً بما يخدم رؤيته الفنية والحياتية ورسالته الفنية، التي أخذها على عاتقه، فالانطباعية تستند إلى الإحساس والانطباع الشخصي، ليكون الأساس في التعبير الفني، بعيداً عن المفهوم العقلاني للأمور. ويرجع ذلك إلى أن أي عمل فني لا بد من أن يمر بنفس الفنان أولاً وقبل كل شيء، وعملية المرور هذه هي التي توحي بالانطباع أو التأثير الذي يدفع الفنان إلى التعبير عنه، استناداً إلى رؤيته الشخصية للأمور، فالانطباعية هي محاولة للتعبير عن الأحاسيس الفورية لما يدور حولنا من أحداث، فكانت ملاذاً للفنان للتعبير ابتعاداً عن القيود الفنية، ولتكون رسالته أكثر تحرراً وأكثر تعبيراً عما يسكن نفسه.

المرحلة الأخـيـرة فـي تجربته، كانت التجريدية التي تحمل ملامح الواقع، حيث اعتمد على رسم الأشـكـال بصورة مُجردة ومبسطة، تبتعد عن تفاصيل الواقع رسماً، والاحتفاظ بمضمون الرسالة بكل تفاصيلها، فالفن التجريديّ يختزل الأفـكـار، ويشكّلها بالألوان دون توضيح الخطوط، ويمتاز بقدرة الفنان على رسم الأشكال التي يتخيّلها، سواء من الواقع أو من الخيال، في شكلٍ جديدٍ لا يتشابه مع الشكل الأصلي في الرسم النهائي، وهذا ما أبدع به الفنان عبدالكريم السيد، من خلال الوصول إلى خطه المتفرد وألوانه، التي تحمل خصوصية مفرطة، لتكون ألوان الفرح والسعادة في أعماله الأخيرة تعبيراً صادقاً لقناعته بأنه أدى الأمانة واوصل الرسالة التي حملها في نفسه عبر سنوات طويلة.

فـي آخـر معرض أقـامـه فـي الإمــارات، أطلق عليه معرض الوفاء لزوجته ورفيقة دربـه الفنانة رحــاب صيدم، وقـد امـتـلأت قاعة العرض المخصصة للفنان الفلسطيني عبدالكريم السيد، بسبع وثمانين لوحة أعدها تعبيراً عن عرفانه تجاه حبيبته رحاب، فبعد (٤٠) عاماً من العشرة والمودة الزوجية؛ رسم عبدالكريم السيد هذا الحجم الكبير من الأعمال تعبيراً عن مشاعره وأحاسيسه تجاهها، وفي هذا يقول: (رحــاب رفيقة الـدرب، وقفت إلى جانبي في كل محطات حياتي وساندتني إلى أن وصلت إلى النجاح الذي أنا عليه اليوم، وقد فكرت مـراراً في التعبير عن مدى حبي وتقديري لها، لا سيما أنني أرى فيها الحبيبة والزوجة والوطن والأم الفلسطينية المثالية، وارتأيت في معرضي الشخصي السادس عشر أن أقدم خلاصة تجربتي الفنية منذ بدايتي في السبعينيات وحتى يومنا هذا، وقد رسمت لوحات تعبر عن الطبيعة والغربة والحنين إلى الوطن، ورحاب كانت موجودة في كل تلك المحطات). هذا المعرض يشير بوضوح إلى روح الفنان الشفافة وإخلاصه لزوجته الذي لا يبدو مستغرباً عليه، وهو من أخلص لوطنه فلسطين عبر نقل هموم شعبه وملامح وطنه في كل أعماله، إضافة إلى وفائه لوطنه الثاني الإمـــارات، والتي جسدها أيضاً في أعماله عبر رسم ملامح الواقع الإماراتي وجماليات المكان بأبهى الصور في الكثير من الأعمال.

النقد ممارسة تستند إلـى المعرفة، لأن له التأثير المباشر على النهوض بالفنون، والتأثير العميق فيها استناداً إلـى مقومات



فان جوخ

معرضه الأخير يشير بوضوح إلى روح الفنان الشفافة وصدقيته في التعبير عن وفائه لمن أحبهم









صور معاناة شعبه على قماشه وألوانه





التربية الفنية، ليأخذ الفنان السيد على عاتقه الدخول إلى عوالم النقد، عبر معرفته الدقيقة والواسعة بالفن التشكيلي، وتجربته التي امتدت لعقود، في رسالة أخرى من رسائله التي حملها على عاتقه، من أجل أن يكون مساهماً في العمل على أن يستفيد المبدعون من تجربته تقنياً وفنياً وشكلاً ومضموناً، من خلال ملاحظاته وتوصيفه وتحليله للأعمال الفنية العديدة، حيث إن ملاحظات الناقد الفنية التي تستند إلى أسس دقيقة في تقييم الأعمال الفنية، والتي تغوص في تفسير تركيبة العمل الفني والبحث في كل تفاصيله، هي إضافة أخرى للفنان عبدالكريم السيد، في تجربته الفنية الكبيرة التي نجح فيها إلى حد بعيد عبر شهادات كثيرة امتدحت تجربته النقدية وأهميتها في المشهد التشكيلي العربي، وعبر إصداره العديد من الكتب النقدية، وكتابة الكثير من المقالات التي نشرت في الصحف والمجلات الدورية التي تهتم بالفن التشكيلي، ما شكل إضافة نوعية لمسيرة النقد التشكيلي العربي.

لقد كان السيد ناقداً إيجابياً محفزاً، وأباً رؤوفاً بالفنانين الذين يشقون طريقهم الفني عبر الوقوف إلى جانبهم مبتعداً عن التجريح في آرائه النقدية، بل كان داعماً رئيساً للعديد من الفنانين في كل ما يكتب في مجال النقد الفني، عبر تصحيح العديد من المسارات الفنية الخاطئة لدى بعضهم في حميمية مفرطة كفنان له تجربته الكبيرة، والتي تعد من التجارب العالمية وليس العربية فحسب. وذات يوم، حانت ساعة رحيل الفنان عبدالكريم السيد، فوقّع لوحته الأخيرة ورحل تاركاً خلفه إرثاً كبيراً من العمل الملتزم والجاد، ومساحات من الحب والسعادة تُحدثنا بها أعماله التي تعكس روحه، وذلك الحب الذي يسكن جنبات قلبه.. رحل كفراشة تتهادى على أفئدة قلوبنا، رحل وأعماله باقية تتحدث عن فنان ووطن ومساحات من اللون ترسم الوطن بأبهى صوره، فليس غريباً أن تنتهي ألوانه في أعماله الأخيرة بملامح تعكس براءة شخصيته وطفولتها ونقائها من خلال ألوانه الهادئة.. رحل ومازال يسكن فينا فناناً كبيراً وملتزماً، قدم الكثير للأجيال القادمة عبر نبض قلبه، الذي يرتسم مع كل ضربة من فرشاته على مساحات لوحاته وبأدق تفاصيلها.

رسوماته تعبر عن الطبيعة والغربة والحنين إلى الوطن

(جماعة الجدار)

شارك الفنان عبد الكريم السيد في تأسيس (جماعة الجدار) مع مجموعة من الفنانين وهم، طلال معلا، د. نجاة مكي، د. محمد يوسف، محمد فهمي، محمود الرمحي، إحسان الخطيب، أحمد حيلوز.

كانت تجمع هؤلاء الفنانين رسالة واحدة رغم اختلاف أساليبهم الفنية لكن معارضهم المشتركة كانت تنم عن تناغم وموسيقا لونية جميلة، ومواضيع مختلفة بتقنيات ومدارس فنية مختلفة أيضاً، كالكلاسيكية والتجريدية والانطباعية.. إضافة إلى الرسالة الإنسانية المشتركة التي كانت تستند إليها مواضيعهم.

تبرز جمالية جماعة الجدار الفنية في أنها تعمل عبر جمع عدة مدارس في معرض واحد وذلك يعود إلى كون الفنانين الذين يشكلون جماعة الجدار تتنوع أساليبهم وتجاربهم الفنية ويمتلكون تجربة فنية غنية استطاعوا من خلالها أن يؤثروا في المشهد التشكيلي الإماراتي والعربي أيضاً.



خوسيه ميغيل بويرتا

رحلة ريما فرح إلى شواطئ الحرف العربي

> بحثها الدائم عن بلد عربي للعيش فيه بسلام وفي حضن ثقافة تحبها دفعها إلى مغادرة لندن نحو طنجة

منذ إطلالتي الأول على الفن العربي الحديث، سمعت وقرأت تصريحات الكثير من الفنانين التشكيليين العرب، الذين اغتربوا مدة لسبب أو لآخر، أمثال مديحة عمر وجميل حمّودي وكمال بلاطه وحسن المسعود وريما فرح، وغيرهم.. أنهم التفتوا إلى الحرف العربي في المنفى، سعياً لتقوية الذات، وبحثاً عن سبيل فعّال لتأليف أسلوب فني منفرد، حيال التيارات الجمالية السائدة في أوروبا أو أمريكا منذ منتصف القرن العشرين. وكأنني لم أسمع هذا الكلام أبداً آتٍ من فنان تشكيلي إسباني أو ابن أراضي الحروف اللاتينية، فلا ريب أن للخط العربي دوراً تكوينياً أساسياً لذاكرة وهوية ناطقي لغة الضاد يتعدى مهنة الخطاط والوظائف التواصلية البحتة، وأنه متجذر في الذات، وبالتالي يتجلى حين تكون تلك الذات معرّضة للأزمة أو للذوبان في الغربة. هذا بغض الطرف، طبعاً، عن هؤلاء التشكيليين العرب الذين يرفضون استعمال الحرف العربي في أعمالهم، وهو حقهم، معتبرين إياه مورداً من الموارد السهلة للتظاهر بالعروبة. لكن، في حالات أخرى عديدة، الرجوع إلى الحرف نابع من حاجة ملِحّة لا تمت، ولو من بعيد، بصلة إلى المواقف الإيديولوجية أو النوايا التجارية، بل إلى شوق غير واعٍ للسبر في خفايا الأنا وإيجاد مكان لها في العالم.

هذا ما اتضح لي حين تعرّفتُ إلى الفنانة التشكيلية ريما فرح، التي ولدت في عمّان من أم فلسطينية وأب سوري، كان طبيباً لمنظمة الصحة العالمية، ما أجبر العائلة على التنقّل بين اليمن ومصر وليبيا والجزائر والصومال في فترة نشوء ريما وأختيها اللواتي اجتهدن للتأقلم على مدارس وعادات تلك البلدان العربية. وبرغم أن الظروف السياسية لم تسمح للعائلة بالاستقرار في شمالي إفريقيا، غير أنها سنحت لها فرصة السكن في بيروت وضمان استمرار العلاقة مع أقاربها في عمّان ودمشق. في سن السابعة عشرة قررت ريما الذهاب إلى إنجلترا للانضمام إلى مدرستي الفنون (بايستبورن) و(بكامبريدج) وتخصصت في تقنية الحفر. في سنة (١٩٧٩)، خاضت تجربة مثيرة من خلال تعاونها الفني مع التشكيلي الإنجليزي كيفين جاكسون، الذي دام حتى سنة (٢٠٠٠)، تعاوناً أثمر عن لوحات مشهورة وموقّعة باسمهما (فرح-جاكسون)، استوحيت من ملامح وأجواء المدن والمجتمعات العربية التي زارها الفنانان. هذه اللوحات مزدوجة الإبداع والإنجاز المتسمة بالألوان الشفافة والبراقة، لقيت قبولاً واسعاً وعرضت مراراً في لندن واليابان وفي بلاد المشرق العربي.

لكن بحث ريما فرح الدائم عن بلد عربي للعيش فيه بسلام، وفي حضن ثقافة ونمط حياة تحبهما، دفعها إلى مغادرة لندن للإقامة منذ سنة (٢٠٠٧) في طنجة. يذكرنا قرارها بذلك الذي اتخذه آرثر رامبو بالانصراف إلى اليمن وقوله الشهير: (عائدٌ إلى الشرق، وإلى الحكمة الأبدية الأولى)، بيد أن ريما عادت إلى شرق كان أصلاً شرقاً لها ورحلت إليه بمقصد أوسع أفقاً في رأيي، فإنها تضيف إلى التجربة الحياتية والروحانية التي قصدها الشاعر الفرنسي الكبير مع تخليه عن الكتابة، استئناف الإبداع عبر لوحات جديدة تماماً يحكمها الحرف العربي والنفس الصوفي الشعبي.

مع الاعتراف بأنها غير خطاطة ومحترمة

لقواعد الخط العربي، هيأت فرح عالمها المجدد في لوحات تسكنها أحرف حرة كبيرة مصحوبة بكلمات ونصوص عربيّة، مرتبطة بالمفاهيم الصوفيّة المتداولة بين جيرانها الطنجويين والمغاربة البسطاء. لقد شاهدنا في معرض (الإبداع والحرية. الخط العربي المعاصر) المقام في (البيت العربي) بمدريد عام (٢٠١٠)، ثلاثة أعمال زيتيّة كبيرة الحجم لريما فرح منجزة بين سنة (٢٠٠٥ و٢٠٠٦)، تسيطر فيها حروف ضخمة على فضاء متجاوزةً إطار اللوحة موحية باستمراريّتها خارج مجال البصر؛ وتبدو لنا هذه الحروف الكبيرة محاطةً بأخرى أصغر حجماً رُسمت بقلمي الثلث والديواني مشكّلة كلمات وجملاً تدعو إلى القراءة، قراءة سرعان ما تتعسّر وتتقطع. ومثل خطاطي (مدرسة تحسين الخط) بالقاهرة التقليديين المحدثين وغيرهم الذين يخطّون سوراً قرآنيّة داخل كلمات تقيّة أكبر حجماً، فإنّ ريما تقوم بملء حروفها الضخمة بنصوص أخرى مصغرة تنتشر عبر خلفيّة اللّوحة نحو اتجاهات غير محددة ما بعد الإطار ومتخذة منظراً شفّافاً أو مغيّرة ألوانها عند حلولها واتحادها بالحرف الرئيس. في لوحتها (السفر)، تستدعي رسامتنا مفهوم الترحال، وهو شريك حياتها، كما أنه مفهوم خالد في التجربة والكتابة الصوفيتين. إنه السفر الداخلي والتيه في الدنيا معاً. الحرف المركزي هو الآن (الطاء) المرسوم بالقلم الديواني وبلون أحمر داكن، مستحضرة ربّما كلمة طنجة أو آخر حرف لمصطلح (البسط) (طرب روحي وانشراح القلب عند الصوفيّة)، أو ربما آخر حرف مفردة (بسيط)، المنسجمة بروح ريما الساعية إلى البساطة الشخصية والفنية. هذا (الطاء) يفلت من المجال البصريّ ويشقه جزئين من حرفين آخرين على غرار جدولين يجريان أمام أعيننا حاملين مقاطع أناشيد أو أدعية منبثقة عفوياً من اللاوعي، أو من حال الشطح. وعلى هذا المنوال نفسه، نسجت لوحتها (حقيقة) التي تكبر في وسطها (قاف) قوية تصويراً لهذا المعنى الصوفي المشير إلى الواقع والمطلق في آن.

كرست فرح عملاً كبير الحجم كذلك لزرياب، الموسيقار والعلامة البغدادي الشهير، الذي وضعته المخيّلة العربية في مكانة البطل المؤسس للحضارة، إذ نسب إليه تحسين آلة العود ونقله مع ألحانه إلى الأندلس، إضافة إلى آداب الطعام وعادات البلاطات الشرقيّة الراقية. إنها لوحة بديعة رُسم فيها الحرفان الأول والثاني لاسم الموسيقي البغدادي باللون الأزرق القاتم وبشفافية تشفّ كلمات في الخلف مخطوطة بقلم الثلث، كما يعطي ظل الحروف انطباعاً أن الحروف مرسومة في الرق أو محفورة على الحجر.

ومن اختصاص ريما المفضّل، فن الحفر الذي تعلمته في لندن، رسمت لوحتين فريدتين، (ذكر- ٢٠٠٥)، لوحة يُقرأ عليها هذا المصطلح الصوفيّ أيضاً وهو يمتد في الفضاء المربّع، خُطّ بأسلوب قريب من الثلث التقليدي بلون مائل إلى الحمرة وعلى خلفيّة سوداء، وفوق كلمة (ذكر) تتموضع سطور كتابية أفقيّة حمراء اللون، رُسمت بقلم الثلث المغربي عابرة إلى ما وراء إطار اللوحة، كتابة لا نستطيع منها سوى قراءة بعض الكلمات المنفصلة (الله، المسلمين، الإسلام، المبارك، السلطان، مولانا...)، ما يوحي بأن فيها تمثيلاً لطقوس الذكر التي لاتزال تمارسها الطرق الصوفيّة الحية في المغرب. ومن روائعها لوحة ثانية محفورة مهداة إلى مفهوم صوفي جوهري آخر، (الحجاب- ٢٠٠٧)، الذي يومئ إلى سلسلة أحجبة العالم التي على السالك كشفها ليبلغ النور. في حقل الفن؛ الحجاب بالنسبة إلى عالم الجمال الصوفي، مثله مثل الطاويّ والسورياليّ، استعارة عن الإشارة، عن التلميح غير المباشر، بمعنى أن العمل الفني المميّز يكشف النقاب عما هو خفيّ، ولكن دون إزالته كليّاً. بناء ريما التشكيلي في لوحة (الحجاب) هو ثمرة التجريد المعاصر: عمود عريض أو شريط عمودي يقطعه أفقيّاً شكل بيضاويّ، تم ملء كليهما بكلمات وحركات حرفية تخترق حدود المجال البصري؛ فكل سطح ناتج عن تقاطع الشكلين الهندسيين، اللذين يمكن رؤيتهما كأجزاء من حرفين أكبر، له لونه الخاص، بنفسجي وبرتقالي ونيلي، تتراقص في خلفيّتها كتابات تتغيّر ألوانها عند العبور من سطح إلى آخر، مع طبقات لونية شفافة نستشف فيها مجدّداً مفردات بيضاء حُددتْ بدقّة، (الله)، (الإسلام)، (محمد)، وأجزاء من الكلمات اللا مقروءة مختلفة تماماً عن نمط اللوحة الخطية الدينية المعتادة.

فبعد أن قطعت فنانتنا الفلسطينية/السورية المشردة شوطاً طويلاً مصورةً ملامح المباني والأجواء الخارجيّة للبلدان العربية التي قطنتها، وجدت التوازن الداخلي في روض الحرف العربي وبحر المصطلحات الصوفية والتراتيل الشعبية، فإن الفنّ والحياة في تجربتها توأم.

لا ريب أن للخط العربي دوراً تكوينياً أساسياً لذاكرة وهوية ناطقي لغة الضاد

خاضت ريما فرح تجربة غنية من خلال تعاونها مع الفنان التشكيلي الإنجليزي كيفين جاكسون

في لوحتها (الشّعر) تستدعي مفهوم الترحال كما هو خالد في التجربة والكتابة الصوفيتين

(مورفولوجيا) الفن التركيبي
على السطح التشكيلي



نجوى المغربي

غاص شيلي في قعر الجمال باحثاً عن القبح والضعف وكدمات الروح وخربشات النفوس، مغيراً قيم اللوحة الغارقة في فاخر الثياب والملذات، لتنطلق مبادرات اللا معهود في نافورة دوشامب التحفة، التي أطاحت بتعريفات الفن التقليدية والفكرة قبل الغواية، واستيعاب اللوحة لجزء من ميكانيكا الحياة، في نظرية الفن المفاهيمي للمعاصرين، والمتداخلة مع فيزيائية المتلقي المؤسسة لمزاج جديد ومشروع نهضوياً بين الفنان وجمهوره، كمزج أليكسي لأغنية الملائكة، وبعض من هولباين ودافنشي في اتساع مبهر للأفكار وقيم العصور.

لا مواقف معلبة سابقة، بل فضاءات تنفيذية رحبة، جعلت لإنستليشن الفن هوامش أخرى، من صوت وضوء وفضاءات مفتوحة، أجابت تفاعلات المتلقي للالتحام بالعمل والشعور بالاقتراب من قضاياه، حيث لزومية ما يجب على الفنان، ولا يلتبس (الإنستليشن) بالمدارس الفنية، كونه محتوى يعمل كمعدة هاضمة لجميعها بشكل جديد، وينفذ في استوديوهات وفراغات واسعة لا حواجز فيها بين الفنان والجمهور، مستعيناً بتراكيب هندسية وبنائية وعناصر متنوعة لإتمامه بالشكل النهائي، ففي سرير راوشنبرج تولدت معان متوارثة من المواد المجمعة، لتشكيل الأشياء الأخرى مع السرير واللون المقطر لدمجها والخروج بدهشة، لا تقل عن جيتار بيكاسو وتماثيل نيفيلسون الخشبية.

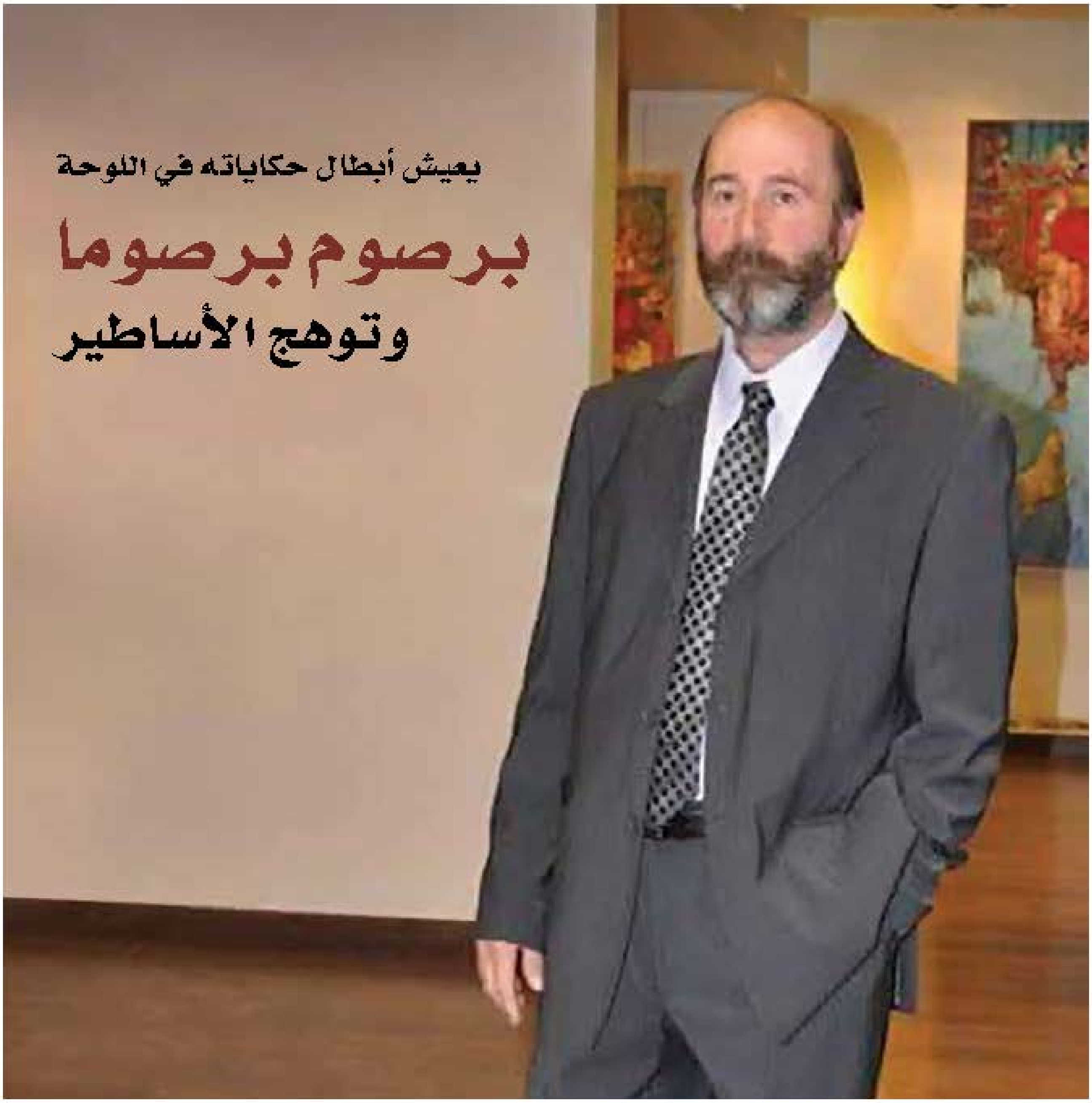
وفي ساحل أمريكا الغربي، سمح هيرمز وكورنيل للرؤية الجماهيرية أن تكون عنصراً مع المواد المصنّعة منها أحجار ودوائر أسلاك الساحل، فتركت الفراغات كساحة عملية لمشاعر المتلقي، وسجلت كأول حالة فنية لمواد مجتمعية ومواد إنسانية بذات اللوحة الواحدة. وللون في مواد (الإنستليشن) حضور قوي ومهم، وقد يتبدل، لكنه بقوة في قماشات كيسي ودانجال في بوابات الاغتراب بالتفاصيل السريالية الدقيقة. ولا خلاف أن (الإنستليشن) الذي أجبر المسابقات على تحويل أعنتها، هو حالة رائعة من الشغب الفني والسخرية اللاذعة أحياناً، فقد قصم مارسيل دوشامب ظهر المسابقات بعمله (المبولة) الذي كان تحولاً رائداً للوجه الأوجب للفن والمجتمع، وكان مؤسسة مفاهيمية متكاملة، انتزعت اعتراف العالم في سيدنو وجابريل ربما لعشرات قادمة من السنين حتى إشعار أقوى. ويظل السؤال عن سبب إحجام النقاد عن مواكبة نقدهم لهذا الفن المكاني، ولم يفضلون عدم إشراك المتلقي؟ وهل المشاركة الجماهيرية تضعهم تحت عدسة أكبر؟ جميعها استنتاجات برزت لقلة المعروض من عمليات المواكبة النقدية للإنستليشن، قد يكون كما هو المألوف أن كل جديد مرهوب، وقد تكون دقة الفنان وهو يبدع وسط جمهوره وعدم احتمال الخطأ جعلتهم (النقاد) أكثر حذراً قبل الانخراط في العملية النقدية الجديدة، فبينما تستمتع اللوحة التقليدية بالكثير من الإيحاءات والرموز، التي تجعل مساحة تعبيريتها وتأويلها أوسع، تتضاءل فرص فك ترميز (الإنستليشن) كونه في الفراغ الأرحب وعلى مرأى من العين المتلقية، كما أن خامات هذا الفن لا تحتويها الأصباغ، قدر ما يدخل في بنيانها الالتصاق البشري الإنساني وهواجسه وأحلامه وسلال اقتصادياته، فاللوحة تظل صامتة، بينما أصابع المكون وخامته تقول وتكرر كعرض مسرحي غير قابل للغياب. جريس باكوفيك ترى أن اللاوعي في مثل هذه الفنون المصنعة في الفراغ هو الشرطي الذي يصحح وعي حياتنا المعيشة، ويعالج الأشخاص والمجتمعات بحلقات إبداع جماعية، فكارلو كارا وهلسون عزلا نفسيهما، مكتفيين بعوالم غيبية قوامها الخوف والقلق والخرافة، عكس ما فعل كيريكو، الذى أطل على بنيوية اللاوعي بإطلاق بعض الضوء على بنيوية المجتمع تمهيداً لخلاصه

يسعى الفن التركيبي المفاهيمي لامتصاص حالة التوتر الغالبة على اللوحة التقليدية والمتلقي في حالة من المزج فريدة للخلاص النفسي، أو ما يسمى في علم النفس (الكهفية)، وهو ما طرأ على جهد الكثيرين بعد زوال الاستعمار من القارة السوداء، إذ تشارك الفنانون مع العناصر الصامتة والحية على إحياء أنفسهم عن طريق معارض تركيبية في الفضاءات المختلفة الأجواء، فكانت اللوحة المشتركة بين الحجر والبشر، وشهد الفن شيئاً من الانعتاق المجتمعي والخروج من الكهف التقليدي إلى التأميم النفسي والفني، وهي حالة من العالمية وإعادة التدوير المتبادلة بين الراسم والنص، في حضور واع للمتلقي واندماج بنسبة لا تقل عن الشريكين السابقين، وقد شكلت ظاهرة الانتقال من التجريدي إلى البيئي معظم وجدان التشكيليين، وطغت في ألمانيا بشكل كبير بعد السماح للفنانين اللاجئين بالمشاركة في منجز واحد مع الألمان، وكانت القماشة هي الجسد البشري بما رسم عليه من أشكال المعتقدات والفنتازيا والصراعات المنقولة عن الصراع الحضاري، لتأتي النتائج بمشروع يغزو قلب الفن الجديد، تظهر فيه بعض الهمجية أو لا ملامح المدارس، وكثير من التبعية والتواطؤ والتشكيلات المشوهة، لكنه يظل إنجازاً في اللامحدود من المساحة، ومبرراً قوياً على صدق النص والفكرة والحركة الفنية، في مناخ لا يوحي بشيء سوى تشويه كل ما سبق أو العبث به. وهو جو عام وتوجه طبيعي لجميع الفنون البصرية والسردية.

شرويدر يرى (الإنستليشن) جواً عاماً يعبر عن امتلاء الفراغ بما لا يليق به ولا يشبع النفس، لكنه يجيب عن تساؤلات المجتمع، هو عندي فرحة التحول إلى الظلام في أقوى درجات النور والعلانية، فهو بلا أي ضابط أو منهاج، لذا نجده عند بعضهم أشد عبثاً وتلازماً، بفقدانه للجوهر وفراغه من الفكرة، فلم يستطع الوصول للوصل الحضاري العالمي مهما بدا مجمعاً وفي فراغ فسيح، فهم اعتنقوا العالمية دون الوصول للجذور المحلية، فأضاعوا الجهد هباء فلم يبلغوا جوذز ولم يفهموا أبعد من الوهم والسراب.

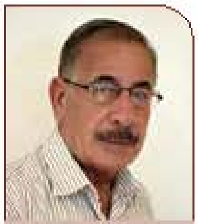
مازلنا بحاجة إلى مراجعة النوع مع نابيوشي في مصلاد أفكاره، وتوم ويسمان في غوايات ألوانه، وتوظيف نصوص شارين وسربلة تابوهات ريشتر وموتيفات ألكس هيد المتحركة الحية.

غير شيلي قيم اللوحة وأطاح بتعريفات الفن التقليدية واعتمد على الفكرة



يعيش أبطال حكاياته في اللوحة

برصوم برصوما وتوهج الأساطير



بدران المخلف

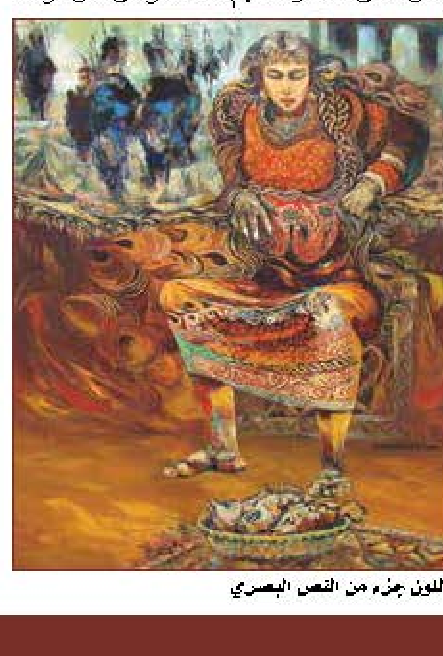
إذا أردت أن تسوي جلستك على الأرض مقابل مدينة الخابور، فلا بد أن تصدم بيديك كسر من الفخار أو الزجاج، فالأرض هناك مجبولة بآثار الأجداد، إذا نظرت وراءك فثمة تل عمره آلاف السنوات قبل الميلاد، أمامك، يمينك، يسارك، امتداد لحضارة السومريين والآشوريين وغيرهم، أنت في قلب الحضارة والتاريخ... فماذا ترسم؟ هكذا يتكلم برصوما عن الحسكة، وهكذا تتكلم لوحته عن سوريا، الحديث عن برصوما تختصره اللوحة، فهو لا يستطيع وقف تدفق التاريخ الذي يغرق لوحته، التاريخ والأسطورة، الماضي والحاضر، نسيج اللوحة التعبيري، وهذا كله يمنح القوة.

يعمد إلى تحويل التاريخ والأسطورة إلى رسائل بصرية جمالية تطل على علاقة مع حضارته

جلجامش يطلب الحياة الأبدية، وهو يذلها كل يوم، فالحكايات الرافدية، تنسل إلى لوحات الفنانين كما خيوط الشمس عبر النوافذ، تلك الأساطير، تموز وعشتار، موت إنكيدو، وغيرها الكثير. قصص لوحات برصوما، أكثر من صور، حياة تتحرك في اللوحة أمامك، تعيدك إلى الغبار العتيق، زمن يشبه الضوء، يضعك أمام رهبة معطرة بالانتماء، تشعر بأنك في اللوحة، لوحات تحمل هاتيك الأزمان، فتدخل الماضي بصرياً، حسياً، معرفياً، ووجدانياً، وحتى بعد أن تترك مرسم برصوم، الكثير من القمح يبقى بين أصابعك.

أبرر لبرصوم اليوم قلة خروجه من المرسم، وشبه انقطاع علاقته مع الإعلام، فمن يعش بين أبطال الحكايا، يصعب عليه المضي في الأمكنة الغثة، هذا في الجانب التشكيلي من شخصيته، وهو ما يهمنا أن نتطرق إليه، فهو يلح على أن الفنان له دوره الوظيفي في تحويل التاريخ والأسطورة إلى رسائل بصرية جمالية إلى المتلقي ليبقى على اتصال مع حضارته كي تغذي حاضره، ولذا نرى لوحته مدروسة في كل تفاصيلها، وصولاً إلى الزخرفة والتزيين للتأكيد على حيوية وديناميه هذا الماضي.

في الفهم التشكيلي لتجربة برصوم، سنجد أنه يحقق المعادلة الصعبة بين الشكل والتشكيل والمضمون، واللذة الحسية، وبين الوظيفة والغاية والهوية، وبين الصدق والخيال، وهي أمور قلما تجتمع في لوحة واحدة، وقد نجدها عند بعضهم في التجربة ككل، لكن الأمر المهم هنا هو أن كل لوحة عند برصوما هي كل متكامل، ويمكن أن تُقرأ بمفردها بمعزل عن لوحة أخرى.

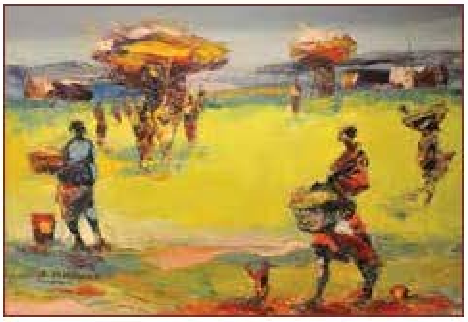


اللون جزء من النص البصري

أشكاله الإنسانية قوية فاعلة تتجاوز نسبها التشريحية في أحيان كثيرة، ليدلل على رفعة حضورها وتسامي مكانتها، عاكساً في ذات الوقت انتماءه إليهم، أحياناً تشعر بأن برصوما يرسم نفسه في لوحته، ويرسم عائلته والقريبين منه، وهذا مبرر أيضاً لأن اللوحة لديه لا تفصل في الزمان بين الماضي والحاضر لجهة الشكل الإنساني، الحيز الواقعي يختلط بالحيز التخيلي في اللوحة، برصوما، يعطي التشكيل الكلي للوحة أي للتكوين حقه من الدراسة لجهة توضع الشخوص وحركتهم، لكنه لا يقدم تكويناً ثابتاً فتراوح التكوينات بين المدروسة والحرة أحياناً، لكنه يمسك بزمام الحركة البصرية، من خلال دفع أحد عناصر اللوحة أكثر من غيره إلى الظهور، حتى لو يكن في مركز اللوحة.

واللون لدية جزء أساس من النص البصري بالمعنى التاريخي أو المكاني أو النفسي، وهو يتغير أيضاً تبعاً لروحية الحالة ومنحنى التعبير في اللوحة، إلا أن ألوانه في العموم هي ألوان قوية منسجمة معالجة برؤية تصويرية خاصة ويجمع إلى جانب التصوير الرسم (الخط).

يشغل الفراغ حيزاً مهماً في تكوين وتشكيل اللوحة، والفراغ في اللوحة يقسم إلى نوعين: فراغ زماني بمعنى أنه يحتوي حركة الأشكال







من أعمال برصوم

لوحاته تصور حياة تتحرك في زمن يشبه الضوء

يحقق المعادلة الصعبة بين الشكل والتشكيل والمضمون والوظيفة والغاية والهوية

المختلفة للتدليل على سيولة الوقت، أما الفراغ المكاني فهو الذي يفصل الأشكال عن بعضها، ويمنحها المنظور اللوني، ومن ناحية منظور اللوحة متعددة المناظير بالمعنى التشكيلي، ومن المهم أن ألفت إلى أن برصوما يقدم المنظور بتباين، فهو أحياناً يكسر المنظور اللوني إذا كان الشكل يحمل فكرة مركزية، من دون الاهتمام لموقعه أكان متقدماً أو متراجعاً، ونفهم من هذا أن برصوما يعمل بشكل لا شعوري في مراحل مختلفة من اللوحة، يعمل من داخل الحدث وليس من خارجه، وهذا صدق وجداني يحسب كأثر إيجابي وليس كأثر سلبي.

تقسم تجربة برصوم إلى قسمين، قسم معلن وهو اللوحة التي سأتحدث عنها، أو اللوحة التي يعرضها وهو يسميها اللوحة الرسمية التي يخاطب بها المتلقي، بينما اللوحة غير المعلنة، فهي الدراسات التي يحتفظ بها ولم يعرضها، وفيها يبرز الجانب التلقائي الانفعالي، الذي يصور رؤيته للتاريخ والأرض والإنسان، واللافت في هذه الأعمال أنه يتقاطع مع فاتح المدرس في جانب جغرافيا المكان، لكن الإضافة من برصوما، هي أنه لا يتحدث عن المكان من خلال الذاكرة بل من خلال علاقة مباشرة، فهو لا ينظر للمكان كجزء منفصل عنه بل ككل يعيشه، ليكون هو! والإضافة الأخرى للمكان بلوحة برصوما مزج فرح ولون الإنسان وعشقه للأرض، فالأرض أو المكان ليس مساحة تصويرية، بل انفعالاً دراميا آنياً ومستمراً، كما البث المباشر، ومن المؤسف أن برصوما لم يقدم هذه التجربة حتى اليوم.

حتى في اللوحة الرسمية، حسب تسمية برصوما، ثمة اختلاف، وأنا أتطرق إلى النوعين ويهمني أن أسميهما فالأول بالمباشر والثاني بالحر.

عنوان اللوحة المأدبة، ونشاهد في العمل هيردوس وهيروديا زوجته في المركز، وسالومي ابنة هيروديا في مقدمة اللوحة، أما الخلفية فهي لبطانة هيردوس، قصة العمل تشابه ماكبث في مسرحية شكسبير، مع أن هيردوس في مركز اللوحة وسالومي تأخذ الحجم الأكبر من اللوحة بجلستها المتعالية المنتصرة، اللوحة عبارة عن مشهد مسرحي حتى في اللباس فنلاحظ في الخلفية أن بعضاً من بطانة الحاكم يرتدون ملابس تعود إلى المسرح الشكسبيري. برصوما يوزع المشاهد ويقيم الحوارات المباشرة وغير المباشر بينها، والأعين هي في العادة تمثل بؤرة التعبير في العمل التشكيلي، حيث نرى نظرات سالومي المتعالية والمنتشية بالنصر، بينما نشاهد نظرات هيردوس مستسلمة لمشيئة زوجته، بينما بطانة الحاكم فهم مشغولون، كل باهتمامه ونلاحظ بينهم المرابي والتاجر،

أشكاله الإنسانية قوية وفاعلة تتجاوز نسبها التشريحية ليدلل على رفعة حضورها

القص البصري لديه يستند إلى مرجعية وخصوصية تشكيلية



برصم في الهواء الطلق

والمتملق، وغير ذلك، إلا أنهم غير معنيين بالحدث الرئيس بينما يمرحون ويغنون، العمل مع أنه تاريخي إلا أنه ينطبق ويتقاطع مع الحدث الواقعي الذي يتكرر في كل زمان ومكان، وهكذا نفهم أن العمل المباشر لبرصوما يمكن أن يختلط به الحدث التاريخي بالحدث الواقعي، لكن القص البصري مباشر، ويستند إلى مرجعية معينة، وبالعودة إلى اللوحة فسنجد أن الخصوصية التشكيلية التي يقترحها برصوما للأشخاص في مجمل اللوحة، هي ملامح غير محببة ومصابة بالبرص والتشوهات الشكلية، على عكس الرأس الذي يأخذ ملامح إنسانية مغايرة.

كما أن القص البصري المسرحي في اللوحة، يبدأ وينتهي من الرأس المقطوع ذي الإضاءة المختلفة، ويمكن أن يبدأ وينتهي من المركز لكن لا بد للعين أن تمر بكل عناصر العرض المسرحي التشكيلي لتبقى القفلة مفتوحة على كل الاحتمالات.

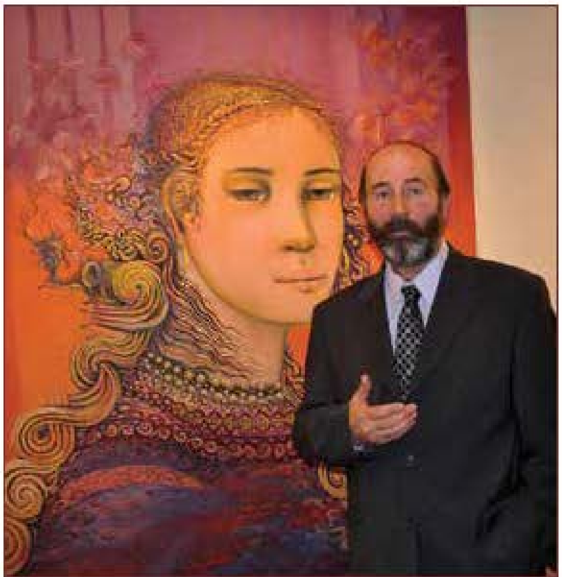
وفي اللوحة، نجد أن اللباس يعود إلى الفترة التاريخية التي تجري فيها الأحداث، مع تقاطع أشكال اللباس في مسرحية شكسبير.

فاللوحة تمثل حدثاً تاريخياً محدداً، ومن خلاله يمكن الإسقاط على الواقع، وبذا يكون برصوما، قد قدم رسالة فكرية من نوع خاص، هذا في المضمون، وتتلخص بأن البطل هو الضمير الإنساني اليقظ والرافض لأشكال القمع، والشعب يكون دائماً وراء هذا البطل، في التشكيل نجد أن برصوما قد وظف عناصر اللوحة بطريقة يستمر الحوار بين عناصرها وخصوصا بين الشعب (الأسماك) والرأس، بينما نرى أن بطانة الحاكم منعزلة عن أحداث اللوحة.

والفراغ في العمل يزيد من برودة ووحشة العلاقات غير المتفاعلة، ويضفي مزيدا من البرودة على المشهد.

أما سالومي فهي قريبة من أيدي الشعب في لحظة ما قبل الانتقام، وهو إذ يضع بجانب الكلب، ليصورها كأداة لا أكثر، ووجود الرأس قرب الكلب وسالومي للتأكيد على مقترفي الجريمة.

أما اللوحة الثانية فهي تمثل الجانب الحر من تشكيل برصوما، وإن كانت تستند إلى ذات المفردات والرؤية والتاريخية، وهنا نجد أن عنصر التخيل هو الأساس، فنجد في هذه اللوحة من حيث التكوين ثلاثة مستويات: في المركز ثلاث صبايا ومزهرية، بينما في الأعلى فنشاهد عمارة تتخللها أحرف سريانية، بينما في الأسفل فنشاهد مجموعة من الماعز في حركة الخروج من اللوحة، والماعز يتحرك في فراغ هو ما قصدت به الفراغ الزماني، أما الفراغ في الأعلى فهو فراغ مشغول للتدليل على المكان، ولا يعني هذا مكاناً بعينه بل إلى عموم المكان الشرقي، نجد في العمل وخصوصاً على الجرة التي تنمو فيها الزنابق الحمراء الكثير من الزخارف الشرقية والسريانية، والزنابق هنا هي علامة ترمز إلى المعابد، والنساء الثلاث في حالة من الترقب والانتظار الذي طالت مدته، وكأنهن يترقبن قادماً بغاية الأهمية، لذا نرى إبريقاً من النحاس يتوسط اللوحة، كعلامة على الترحيب والضيافة، بينما الكثير من النايات خلف ظهور الصبايا، تنظر وصول القادم لتبدأ الأغاني، ألبسة الصبايا الشفيفة الألوان موشاة بالزخارف والنقوش، وهنا نجد برصوما يقدم ألواناً أقل صراحة، فهي ألوان مكسورة في وسط العمل، بينما في الخلفية الألوان أكثر خفة وشفافية، وهي حيادية نسبياً في الأسفل تقترب من ألوان الأرضية، وتتناسب مع الإحساس بمرور الزمن.


أمام إحدى لوحاته

والانتظار قد لا يخص الصبايا وحدهن، فالقادم من ذاك الزمن هو موجود في اللوحة، لأنه الزمن نفسه، نوع من الانتماء لوجدانيات تتوهج باستمرار.

اللون لديه جزء أساسي من النص البصري بالمعنى التاريخي أو المكاني أو النفسي

برصوم برصوما في سطور:

- مواليد (١٩٤٧) الحسكة
- خريج كلية الفنون الجميلة بدمشق عام (١٩٧٧) قسم تصوير
- سبعة معارض فردية داخل سوريا
- خمسة معارض في بلدان غربية وعربية
- العديد من المشاركات الجماعية
- أعماله مقتناة في المتحف الوطني، وصرح الجندي المجهول، وفي الكثير من الدول العربية والأوروبية والأمريكية

بلاغة الخطاب المسرحي في (ليلك ضحى) لغنام غنام



د. هويدا صالح

وسط حضور جماهيري كبير ولافت وعلى خشبة مسرح (الهناجر) بدار الأوبرا المصرية، شارك العرض الإماراتي (ليلك ضحى) من تأليف وإخراج الفنان المسرحي العربي غنام غنام، ومن تمثيل فرقة المسرح الحديث الإماراتي ضمن عروض وفعاليات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي والمعاصر، والذي عُقد في الفترة من (١٠ سبتمبر حتى ٢١ سبتمبر ٢٠١٨).

مثّل عرض (ليلك ضحى) دولة الإمارات ضمن العروض العربية التي عرضت في المهرجان. وقد حاول غنام غنام أن يطرح الأسئلة الشائكة التي تواجه المواطن العربي، الصراع على الهوية: هل يتمسك المواطن بهويته الوطنية والقومية؟ أم ينداح أمام أفكار راديكالية إرهابية تحاول أن تسلبه هويته الوطنية لمصلحة هوية عالمية لا تؤمن بحدود أو بلدان؟

تدور أحداث المسرحية في بلدة ريفية صغيرة نائية اسمها تل القمح، حيث يحتل الإرهابيون المتشددون البلدة، ويبدؤون في حصار أهلها وإذلالهم وتركيعهم لأنهم حاولوا المقاومة، مقاومة الإرهابيين الدمويين. ومن هنا يبرز دور الزوجين (ليلك) و(ضحى)، اللذين حاولا مقاومة الإرهاب والدماء بالفن، لكن الإرهابيين يحاصرونهم في منزلهم، فيهربان، ويساعدهما على الهرب تلميذهما السابق، حمود، حيث كان الزوجان يدرسان الرسم والموسيقا في مدرسة البلدة. يهربهما حمود، ويختبئان في المدرسة، ولكن حينما يشتد عليهما الحصار يقرران الانتحار. ويصبح موتهما صرخة حقيقية وضاجة في مواجهة الإرهاب، فيكون الموت وسيلة المقاومة من أجل الحياة.

يشتغل الكاتب، وتتفق رؤيته الإخراجية مع نصه المكتوب، على فكرة الصراع ما بين الخير والشر، الحياة والموت، الأصولية الراديكالية والمدنية، حيث يرصد الكاتب والمخرج غنام غنام، الصراع بين الفكر الإرهابي المتطرف المسيطر على عقول البعض، ومحاولات مدرس المسرح (ليلك) وزوجته (ضحى) مدرسة الموسيقا في النجاة بعالمهم وتلاميذهم من هذا الطوفان من خلال الفن.

واعتمد إخراج العرض على التوظيف الدرامي لعناصر السينوغرافيا المسرحية، مستغلاً الحركة المسرحية والإضاءة في التمييز بين أحداث الحاضر والماضي، اللحظة الآنية والفلاش باك، ولعبت الموسيقا دوراً جوهرياً في تصوير الصراع النفسي، الذي تتعرض له الشخصيات. كذلك ميزت الملابس على بساطتها بين أحداث الحاضر وشخوصه والماضي ولحظات استرجاعه، حيث مثلت قصة (عنترة) خلفية تاريخية للأحداث، وخاصة أن هذه القصة المعبرة عن روح التحرر والانعتاق من ربقة العبودية، عبودية تاريخية، وعبودية الأفكار الآنية، ليصير التناص التاريخي وسيلة من وسائل الكاتب والمخرج الجمالية في كشف أبعاد الصراع.

كما يتناص الكاتب مع قصص العشق التاريخية، فالزوجان المحبان للحياة ولبعضهما بعضاً بسبب خوفهما من الانتهاك الروحي والجسدي لهما، يقرران الموت خلاصاً من الحياة مع الذل والعار. فالانتهاك الجسدي والروحي اللذان تعرضت لهما إحدى شخصيات المسرحية (فاطمة) تلميذة ضحى، كاشف عن أسباب الإقدام على خطوة التحرر من تبعات الحياة مع الذل، فأي امرأة تتمكن من مواصلة الحياة بعد أن ينتهك الإرهابيون عرضها وروحها؟ قررت فاطمة الانتحار.

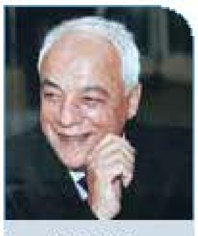
إن غنام غنام المعروف بموقفه الإيديولوجي من القضية الفلسطينية ومعاداته للكيان الصهيوني يحاول في هذا النص أن يواجه عدواً يدمر جسد الأمة العربية من الداخل، العدو هنا ابن أفكار متطرفة تسكن خرائب الموت، وتدمر شبح الأمة. لقد أدان غنام، في هذا العرض المسرحي كل أشكال التطرف، من خلال أحداثه الدرامية التي عبر من خلالها عن موقفه الفكري من قضايا الهوية الثقافية للأمة. كما ينتصر الكاتب والمخرج لمعاني وقيم نبيلة، حيث ينهض الفن في مواجهة قيم العنف والدم والظلام، وينجح في تشكيل شخصياته الرئيسة (ليلك، ضحى، فاطمة) إلى جانب شخصيات أخرى ثانوية تقف على الجانب الآخر من جدلية الحياة /الموت، التسامح/ العنصرية والتطرف والإقصاء، فيكشف الكاتب عن تناقضات عوالم المتطرفين والإرهابيين، ليستكمل أطراف الصراع ويؤكد المعنى المستهدف أن الفن حياة والتطرف وأدٌ للحياة.

> **(ليلك ضحى) مثلت المسرح الإماراتي في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي والمعاصر**

هدفه محو الأمية البصرية

محمد قارصلي: أعمالي حول عواطف وأحلام وأحزان الإنسان

المخرج محمد قارصلي، ترك أثره العميق في المشهد السينمائي والمسرحي السوري والعربي، وامتلك الجرأة ليقول في المشهد الإنساني أيضاً، فقد ألف وأخرج العديد من الأعمال المسرحية، والعشرات من الأفلام السينمائية، وحصدت أعماله العديد من الجوائز العالمية. وبرغم الغزارة والتفرد في منجزه الإبداعي، فهو قليل الكلام عن نفسه، بل هو يقول: (إن في أعمالي الكثير من الخيبات)، وإن كان ذلك يفضي إلى أكثر من معنى، فهل يملك الجرأة على وضع منجزه الإبداعي تحت سيف النقد، لذا سنترك لقارصلي الحديث في هذا الحوار مع (الشارقة الثقافية).



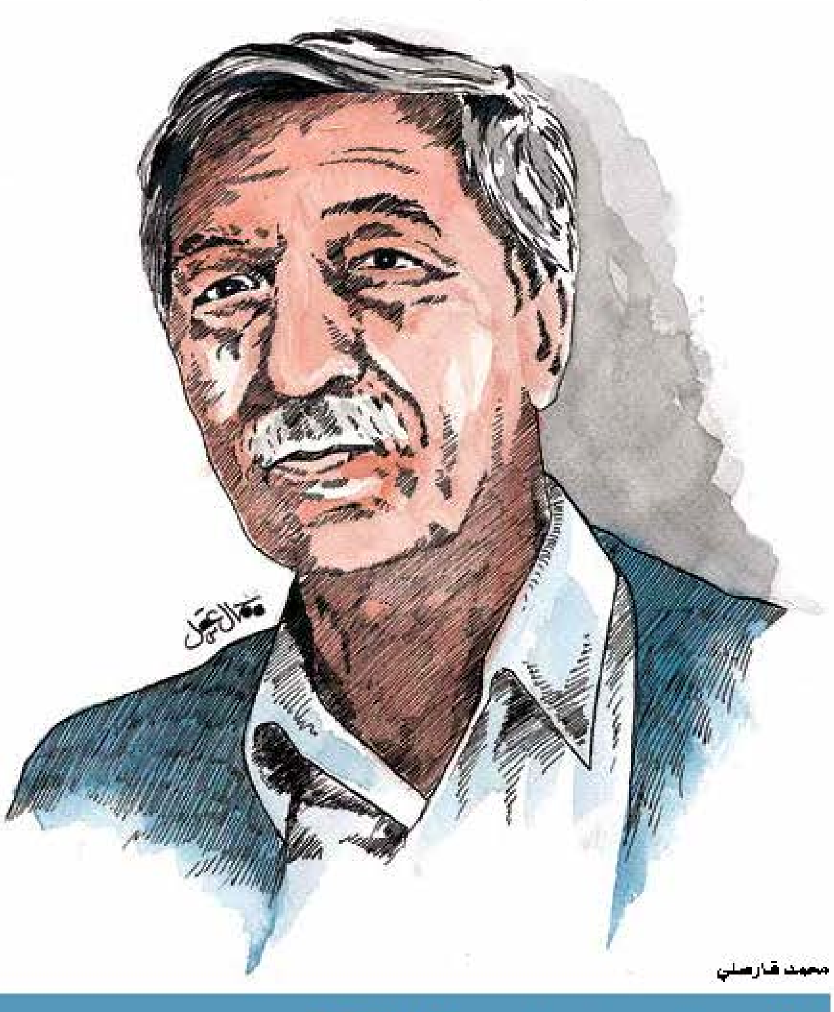
سعيد البرغوثي

- خلال الأحداث الكبرى (حروب ومجاعات وكوارث طبيعية وغيرها) يتراجع الفن.. الفن الحقيقي بمواجهة الإعلام، كيف ترى إلى ذلك؟!

– المشكلة تكمن في جوهر الفن الذي لا يستطيع أن يكون أداة إلا للفكر الذي ينتج عنه، لا يستطيع إلا أن يكون أميناً لتلك الرؤى الفلسفية والجمالية والإنسانية التي يحملها، بل ويتسلح بها برغم وهنها وضعفها كسلاح، بينما يواكب الإعلام، ويدأب ونشاط، تبدلات الأحداث وتتابعها، مطلقاً شعاراً رناناً ألا وهو (الحرص على الإنسان، وغايته الأخيرة إنقاذ هذا الإنسان من براثن الحرب والقسوة)، إلا أن هذا الإنسان يتحول في لغة الإعلام إلى أرقام وإحصاءات ومواقع وحسابات ربح وخسارة، أما الإنسان كحالة فردية فريدة فهو آخر ما تفكر به طبول الحرب وأبواقها، عن مصيره وعواطفه وأحزانه وأفراحه الغائبة، بل حتى عن بطولاته الصغيرة، عن كل ما يمس جوهر الإنسان، لأن المادة الحقيقية والأزلية للفن هو ذاك الإنسان المقهور بأعماقه ،الجريح بروحه ، الصامد تجاه المحن بقوة لم ولن يمتلكها، وفي هذا يتفوق الفن على الإعلام لأنه أكثر عمقاً، ويملك من الصبر حتى يضع هذا الإنسان بموقع (الأمثولة)،بل وحتى (الأسطورة الحية).

- ما يحدث الآن يرتقي إلى مستوى الكارثة التي طالت كافة بنى المجتمع والفنون، باستثناء الرواية وبعض الأعمال التلفزيونية؟

– بشكل عام، فإن من يستعرض تاريخ الفن والسينما خصوصاً فسوف يكتشف أن أفضل الأفلام التي تناولت الحروب أتت بعد انقضاء زمن لا بأس به من انتهاء الحرب، فالواقعية الإيطالية الجديدة انطلقت بأفلامها الرائعة عن الإنسان في الحرب بعد عشر سنوات من نهايتها، وأهم الأفلام السوفييتية والبولونية والتشيكية واليوغسلافية ظهرت بعد انقضاء أكثر من خمسة عشر عاماً على نهاية الحرب. وكأمثلة نذكر أفلام (أنشودة الجندي)، (طفولة إيفان)، (مرور الغرانق)، (عشرون يوماً بلا حرب)، وغيرها الكثير من الأفلام التي بقيت في إرث الثقافة الإنسانية، ولنا في أفلام



محمد قارصلي

لبنان خير مثال، فإن أفضل الأفلام عن الحرب الأهلية أنتجت بعد انقضاء ما يقارب العشرين عاماً من وضع تلك الحرب أوزارها، وبالمناسبة فإن هذه ليست خاصية للسينما والمسرح، بل وتنطبق على جميع الفنون والآداب الأخرى، أكتب عن هذه المناشدة لأي مبدع في أي من الفنون ألا يتعجل في تناول مصائر الناس أثناء الحرب لكيلا يقع في فم الرأي السياسي، وإلا سيصبح موقفاً أقرب للإعلام منه للفن.

- بعد رحلتك الطويلة بين المسرح والسينما، كيف تنظر إلى منجزك الإبداعي؟

– لا أعلم إن كان يحق لتجربتي الفنية، سينمائية كانت أو مسرحية، في التأليف الدرامي أو التدريس الاختصاصي، وبرأيي أنها ليست مهمتي أن أقوم بهذا التقييم، لكنني كنت، ومع كل تجربة فنية أكرر لنفسي: تذكر أن تنجز هذا العمل وكأنه أول وآخر عمل في حياتك الفنية.

نعم لم أكن راضياً عن جميع أفلامي التي تجاوزت التسعين فيلماً وعروضي المسرحية العشرة، وكتاباتي التي ملأت مئات الصفحات، وساعات التدريس التي تجاوزت الآلاف، وقد يأتي أحد ما، في يوم ما ويقول، إن كنتُ قد تركت أثراً في الحياة الثقافية والفنية وحتى الحياة المجتمعية، لكني أقول إنني لم ولن أكون راضياً عن الكثير مما فعلته، ولو أعيدت هذه الفرص والتجارب لتعاملت معها بطريقة وأسلوب ولغة مغايرة، بالطبع توجد أفلام وعروض وكتابات أفخر بها، يوجد طلاب أعتز بصداقتهم واستمرارية عملهم بما بدأنا به معاً، ويوجد من مضوا دون أي أثر، وبالمحصلة فأنا أعمل، وأتمنى أن أستمر بالعمل حتى لو لم تتغير الظروف والشروط التي أحاطت بي والتي صنعتُ بيدي جزءاً مهماً منها، نعم، لم تكن تجربة خائبة، برغم أنها كانت مليئة بالخيبات، وها أنذا مستمر بها وأبذل جهدي، والدليل دورة المسرح الجديدة التي بدأت بأعمالها للتو.

- أيضاً، بعد كل هذا القضاء، مشاريعك لا تنتهي كما قلت، ما هو القادم؟

– أعلم أن لدى أي محاور سؤالاً يتعجل بحصول الإجابة عنه، السؤال هو: ما هي مشاريعك؟! لدي من المشاريع ما يكفي لعقد أو ثلاثة عقود وربما أكثر، فلديّ رغبة بإخراج فيلم (كما المجنون)، وعرض (ربّ ضارة.. ضارة) وعرض موسيقي مُعد عن رائعة برتولد بريخت (أوبرا القروش الثلاثة)، كما أود الانتهاء من النصين المسرحيين الجديدين (غداً.. بعد ثلاث عشرة سنة)، و(حب افتراضي) وطباعة نصوصي العشرة ونشر مجموعتي القصصية وأن يأتيني تكليف بفيلم جديد.

وكنت أحضّر لعرض مسرحي من تأليفي، جاءت الفرصة التي اضطرتني للتوقف لمدة أسبوعين لأنفذ فيلماً قصيراً لمصلحة الصليب الأحمر الدولي، وكان ذلك. حاز هذا الفيلم (أعمدة الأسلاك الشائكة) العديد من الجوائز الدولية، وافتتح مهرجان أفلام البحر الأبيض المتوسط، وأعيد عرضه في بهو صالة العروض عشرات المرات، وكانت مدة هذا الفيلم سبعاً وخمسين ثانية.

تكرر هذا مع فيلم (غداً) الذي حاز جائزة أفضل فيلم في آسيا وثاني فيلم في العالم في مسابقة الأمم المتحدة لأفلام البيئة، إضافة إلى ذهبيتي إخراج في السعودية وإسبانيا، وعرض في يوم واحد في ثمانين دولة حول العالم.

الآن أتمنى أن تأتيني فرصة كهذه لأنجز فيلماً لا تهمني مدته بل تستهويني التجربة وأشعر بأنها تحمل لي تحدّياً جديداً، تجربةً تزيل غبار الركود عن لغتي السينمائية التي لم أستنفد سوى نسبة صغيرة منها.

وأحلم الآن بأن أنفذ فيلماً صغيراً يلخص حياتي وتجربتي وموقفي مما يجري حولنا، فلم يتجاوز طوله الثلاثين ثانية، فالحياة تمتد لثانية، ولم يبق في العمر سوى جزء منها.

- لقد عقدت العديد من الدورات التخصصية للمسرح والسينما، كيف حصاد تلك الدورات؟!

– نعم حتى الآن أقمت أكثر من ثماني عشرة دورة تخصصية (سينما مسرح) نتج عنها ستة عروض مسرحية وثلاثة وعشرون فيلماً مختلفة القيمة الفنية والفكرية والجرعة الجمالية والإنسانية، بعضهم يتهكم ويقول لي: أنت تمحو الأمية، وأتعامل مع هذا الرأي بكل جدية، نعم أمحو الأمية البصرية، فأمتنا أمة كلامية، أحاول تعليم الناس كيف ينطقون بـ (الصورة)، كيف يعالجون



من أعماله

أعظم الأعمال الخالدة عن المآسي الإنسانية أنجزت بعد انتهائها واستيعاب جوانبها السياسية والاجتماعية والثقافية

لست راضياً عن كل ما قدمته في السينما والمسرح إلا أن تجربتي لم تكن خائبة على رغم كل ما نعيشه عربياً من إحباطات ونكسات متتالية

الجهل والفساد والقسوة ويتصدون لأصداء الشعارات المباشرة بأفكار مليئة بالجمال والحب والمسؤولية.

آخر دورتين في المسرح والسينما في مدينة مشتى الحلو نتج عنهما عرض مسرحي مكون من تسعة مشاهد وستة أفلام، وباعتقادي فإنها جميعاً تحمل غنى روحياً وإنسانياً يتناقض مع كل ما يجري من حولنا.

هنا لا بد أن أتوقف عند نقطة مهمة أكررها دوماً: أنا لا أدرس الفن، ولا أحد قادر على ذلك، ما أفعله هو تدريس أدوات الفن، إعطاء الطالب تلك الأدوات التي تتيح له إمكانية التعبير الفكري والجمالي بلغة وأسلوب فنيين.

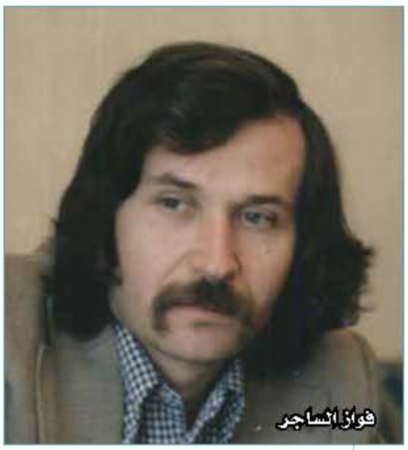
كذلك أكرر لطلابي دوماً: حين تتوقفون عن (إدهاشي) سأتوقف عن تدريسكم، ولغبطتي أنهم يدهشونني دوماً، وهكذا ففي جعبتي مشاهد مسرحية وأفلام عديدة لا تشبه بعضها ولا تشبهني في شيء.

والآن أنطلق إلى دورة مسرحية جديدة وفرصة مدهشة مختلفة وكأنني أقول لنفسي.. مازلت على قيد الحياة عبر ما سيتعلمه هؤلاء الشبان والفتيات من كلمة جديدة في الفن.


نذير نبعة


نبيل المالح


محمد قارصلي


فواز الساجر

- أخيراً دعني أتذكر معك بعض الأسماء، نبيل المالح، وليد قارصلي، محمد الوهيبي، وآخرين في ذاكرتك، كيف تعقب؟!

– الصداقة من أعقد وأصعب العلاقات الإنسانية، وتصبح أكثر تعقيداً حين تكون بين أبناء الفن، وبشكل خاص بين أبناء الفن الواحد، ومع ذلك فإن قناعتي بأن هذا النوع من الصداقة ضروري وملح، بل هو حالة صحية في حال قيامها على أسس صحيحة، أولها استبعاد المصالح المهنية والمنافسة الاحترافية، أو بالأحرى الإبداعية، أنا أعتز بصداقاتي مع أبناء مهنتي في السينما والمسرح، كما أعتز بصداقتي مع الموسيقيين والفنانين التشكيليين والأدباء، لكني لن أتحدث عن أصدقائي في الفن والذين مازالوا يبذلون جهودهم الإبداعية وعطاءاتهم الفنية والأدبية، بل سأتوقف عند من رحلوا وربطتني بهم صداقة امتدت على مدى سنين وجمعتنا أعمال وأفكار ومشاريع وطموحات.. أسماء تعني لي الكثير، فواز الساجر، شريف شاكر، يعقوب شدراوي، نبيل المالح، عبد الرحمن حمود، محمود الوهيبي وعبداللطيف الصمودي، عماد صبري ونذير نبعة وسايد كعدو، محمد كامل القليوبي، جان شمعون ورياض شيا، وغيرهم قائمة طويلة أغنت حياتي وغذتني فنياً وفكرياً وإنسانياً.

وفي المرحلة العصيبة التي تمر فيها بلادنا ومنطقتنا، يتحول فقدان أي من هؤلاء الأصدقاء إلى خسارة مضاعفة، وموقفاً يدفعك لأن تعزز علاقتك بمن بقوا أحياء، فلم تعد لوحات وليد قارصلي ومحمد الوهيبي وعبداللطيف الصمودي ومنحوتة أحمد الأحمد، وصور جمعتني برياض شيا، وأفلام نبيل المالح ومحمد القليوبي وسايد كعدو، مجرد أرشيف أجمعه، بل جزءاً من حياتي اليومية وأمثلة على قدرة الإبداع أن يبقى ويدوم ويستمر بعد غياب صاحبه.

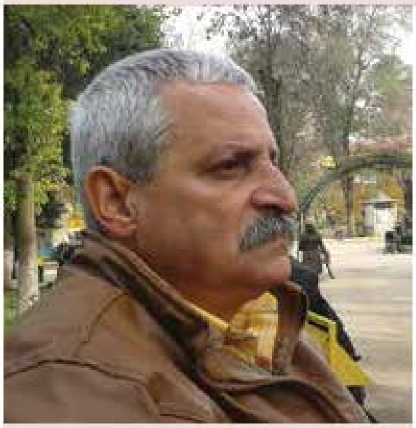
أكثر ما يستوقفني الآن، أنني مضطر إلى أن أنعى أصدقائي، هذا ما حدث حين عرضت فيلم (ثلاثة على الطريق) للقليوبي على إحدى القنوات التلفزيونية وفي اليوم الثالث لوفاته، كما نعيت نبيل المالح قبل عرض فيلمه (الكومبارس)، ورياض شيا حين عرضت فيلمه (اللجاة) وغير هؤلاء ممن أجبرتني الحياة على نعيهم، وكثيراً ما كانت الدموع تخنق صوتي ولا أقول كل ما كنت قد أعددته لنعيهم.

أحرص الآن على تمتين أواصر صداقاتي مع الأحياء من أصدقاء الفن وشركاء الفكر والبوح الروحي والإنساني، وكأن رحيل أولئك أعطى قيمة إضافية للأحياء من قبيلة الفن والفكر والجمال التي ننتمي جميعنا إليها.

الفن أكثر إخلاصاً وعمقاً من الإعلام في تناوله لقضايانا الحياتية والفكرية والجمالية

زملائي وأصدقائي في الإبداع أغنوا حياتي وتجربتي فنياً وفكرياً وإنسانياً

عزالدين المدني
التراث مسرحنا



أنور محمد

المسرح عند الكاتب التونسي عزالدين المدني نشاطٌ سياسي لكن في التاريخ (الماضي- الآن). فهو يضع البطل أمامنا علوياً كما في مسرحياته: شجرة الدر، على البحر الوافر، ثورة صاحب الحمار، الغفران، رسالة التربيع والتدوير، ديوان الزنج. هذه الأخيرة التي كانت ستودي به إلى السجن حين حضر عرضها الرئيس الحبيب بورقيبة، فالمسرحية عن الثَّورة المسلَّحة التي قام بها الزَّنج بزعامة علي بن محمد ضد الخلافة العبَّاسية في مدينة البصرة، وانتصارهم عليها، وهنا سنقف عند رأي شاب ثوري كان يرى أن تستمر الثورة بخلاف رأي زعيمها علي بن محمد وهذا كما نُقدِّر، ما أثار وأوغر صدر الرئيس بورقيبة عليه. فهو يُرينا هنا أفعال وطِباع شخصياته في حالات قوتهم وضعفهم، فترى بطولاتهم كما خياناتهم، والمكائد والمؤامرات والدسائس التي صاغوها وانخرطوا فيها. المدني يذهب إلى الكشف عن جوهر الحياة/ طباعنا وهي تتشابك وتتصارع مع وجودنا.

ففي مسرحية (شجرة الدر) يقوم بإنتاج العنف النسائي، فترى شجرة الدر وهي تمارسه على التاريخ المذكَّر- الذكوري، فتتقمَّص أقنعة وأقنعة: الجلاد والضحية، في مستويات متعدِّدة، فيبرز المدني عدوانيتها وهو يهزُّ العدالة في داخلها- لا عدالة، امرأة تتحدَّى الذكورة. فمن دورٍ سلبي تُقدِّم الطاعة للذكر، إلى دورٍ إيجابي كبطلة، شخصية درامية صار الناس ينظرون إليها بمهابة وخوف، وهذا ما مثَّلته المسرحية السورية (مها الصالح) في دور شجرة الدر في كل من دمشق وموسكو، فيحتدم الصراع بين أصوات السرد، أصوات تحكي عن تجارب هذه المرأة الحديدية مع جهاز دولة فاسد، اتكالي، غبي، حتى وهو يكيد المؤامرات فتستولي عليه حتى يقتلها بمؤامرة. وهنا نرى أنَّ المدني لا يستولي على الحدث/ الفعل التاريخي، بل يأخذ به ليحوِّل الضحية إلى لاعب خارق، وهو بذلك لا يعيد تمثيل العنف، بل يُنتجه من جديد ويُحوِّله إلى عرض مسرحي، وهو ما أدَّته مها الصالح فتُقدِّم تيارات انفعالاتها النفسية، وهي تُخرس صوت الآخر بل وتقمعه وتتحدَّث نيابة عنه.

عزالدين المدني وإن أرانا في مسرحه مخلوقاتٍ مُنفِّرة في سلوكها الاجتماعي والسياسي فهو ليصدمنا بأفعالها البشعة والجميلة، فترى صدام الذات مع القوانين المدنية والقيود العرفية. في مسرحية (على البحر الوافر) يعرض المدني سيرة مفكِّرٍ هو عبدالرحمن بن خلدون في صراعه مع السلطة، وفي مسرحية (التدوير والتربيع) وهو عنوان كتاب للجاحظ، يختلق عزالدين المدني صراعاً ما بين شخصية افتراضية هي (أحمد بن عبدالوهاب) رئيس ديوان الإنشاء وجمهرة من الناس المُشتكين حيث يقف بالدور بينهم، ومع مجلس المظالم للخليفة الواثق بالله العباسي، الذي يسرد مظالمه التي ينسبها إلى جهة غير معلومة، غير أنَّه يقصد الجهاز الإداري للدولة، من دون أن ينسى مدحَ الحاكم وذلك للتقية، حيث يضرب عصفورين بحجر، قال رأيه في الفساد، واحتمى بمدح الحاكم الخليفة، ومن ثمَّ صراعه مع مثقَّفٍ عضوي هو الجاحظ الذي يصفه بالوصولي الخبيث الذي ذهب إلى الوزير (الزيات) وحرَّضه على إزاحة أحمد من منصبه، فيلجأ أحمد إلى زوجته فيرسلها إلى شقيقها – الذي هو بالمصادفة- حاجب الخليفة، فيدخل عليه ويحدِّثه عن دسيسة الجاحظ، فيستدعي الخليفةُ الوزيرَ الزيات ويوبِّخهُ لفعلته هذه، ولمَّا لم يستطع الجاحظ الانتقام من بطل عزالدين المدني أحمد بن عبدالوهاب يقوم هذا الدساس بإصدار كتابه (التربيع والتدوير).

عزالدين المدني في مسرحه واضحٌ وصريحٌ، فهو يتوغَّل لا يتغوَّل- في قلب الحركة الاجتماعية للناس وما تصنعه آلة الزمن فيهم (الماضي- الآن). فهو يصوِّرهم وهم مصطفون أمام دائرة شكوى المظالم كما لو أنَّهم قطيع من الحيوانات ثمَّ تدجينهم سوى أحمد الذي بدا مثقَّفاً ناقداً كاشف عن آلية دولة تقصي ناسها كونهم مخلوقات بائسة، فقيرة- أفقرتهم الدولة، ويائسة، وكأنَّهم مُعرضون للإعدام في أية لحظة أمام باب شكوى المظالم.

إنَّ الكاتب المسرحي عزالدين المدني في مسرحيته هذه كما في مسرحه! هو مثقَّف جريء، وربَّما تكون هذه من أسباب ترشيحه لجائزة نوبل للآداب، يقول رأيه غير هيَّابٍ من سطوة السيف المدني ولا الثيولوجي، هو في المسرح يلعب لعبته النقدية الفلسفية في التراث. فالتراث؛ والتراث الأدبي والفكري ليس ثابتاً عنده، هو متحركٌ كما لو أنَّه (عبير الحرية، هو فوق العُقَد الأوديبية والغرائز، فهو لا ينصاع إلاَّ إلى صوت العقل. فالأم قد تقتل وليدها، والغنيُّ قد يصبح مُتسولاً، ومع ذلك تراه يتشبَّثُ برأيه وموقفه وبعناد، وهو في عناده مثل (ليليث) التي تقاوم (إنانا) حتى لا تقطع الأشجار المثمرة لتصنع منها سريراً تنامُ عليه. إنَّ على إنانا كما في مسرح عزالدين المدني أن تقلعَ وتقطعَ الأشجارَ الشائخة، الأشجار التي شاخت.

هو واضح وصريح في مسرحه حيث يتوغل في قلب الحراك الاجتماعي



فيلم (آلات حادة) يحتفي بإبداع حسن شريف

المخرجة نجوم الغانم: التجربة السينمائية الإماراتية تعدت المحلية نحو الاحترافية



د. رضا عبدالحكيم

نجوم الغانم.. من أهم الأسماء في السينما الإماراتية الصاعدة، والتي تأتي أهميتها من استمرارها في العمل السينمائي بوتيرة سريعة، بواقع فيلم كل عام تقريباً، ما بين الوثائقي الطويل والقصير، وكذلك الروائي، وهي التي تكتب أفلامها وتنتجها أيضاً، وقبل ذلك تختار موضوعاتها في شكل متفرد يعبر عن علاقة الإنسان بالطبيعة والكون واختياراته، والتي قد تلهمه القدرة على الإبداع.

ونجوم قادمة من خلفية أدبية، فقد بدأت علاقتها بالثقافة عبر القراءة ثم كتابة الشعر وإصدار الدواوين، وكان ديوانها الشعري الأول عام (١٩٨١). عملت لفترة في الصحافة، لكنها وجدت نفسها منجذبة إلى السينما كصناعة للأفلام ومخرجة، فذهبت إلى أمريكا لتدرس الإخراج، وحصلت على الماجستير أيضاً في نفس التخصص، وعادت لتدخل عالم السينما بعد أن وجدت رفيق الطريق والحلم، وهو شريك حياتها الشاعر خالد البدور.

وقد أقيم مهرجان القاهرة السينمائي الدولي تحت إشراف المنتج السينمائي محمد حفظي، قسم خاص تحت عنوان (مخرجات عربيات)، حيث الاحتفاء بشخصيات نسائية عربية برزت وتألقت في مجال الإخراج السينمائي، واستطاعت أن تحقق للسينما العربية مكانة متميزة في المحافل السينمائية الدولية. وكانت اللجنة المنظمة للمهرجان قد وقع اختيارها على عمل من أعمال المخرجة الإماراتية نجوم، وعرض فيلمها الوثائقي (آلات حادة)، هذا الفيلم السابق تتويجه بجائزة أفضل فيلم في مسابقة الأفلام التسجيلية الطويلة لمهرجان الإسماعيلية الدولي للأفلام التسجيلية والقصيرة، في دورته العشرين، وموضوعه رحلة الفنان التشكيلي الراحل حسن شريف، فيتحدث عن طفولته وأمه ومراحل تعليمه وبعثته إلى بريطانيا لتعلم الفنون، ثم عودته إلى الإمارات، وعن مشوار صعب خاصة بداية من الثمانينيات وحتى وفاته لنشر أفكاره وأعماله التي شكلت نقلة كبيرة في مفهوم الفن التشكيلي بالخليج. لم تترك مخرجة الفيلم نجوم الغانم أداة من أدوات الفن لاستعراض مشوار حسن الشريف إلا وسخرتها في الفيلم، بداية من صوره الفوتوغرافية واستوديو أعماله ولوحاته ومجسماته التشكيلية، وانتهاء بموسيقاه المفضلة التي وضعتها كموسيقا تصويرية.

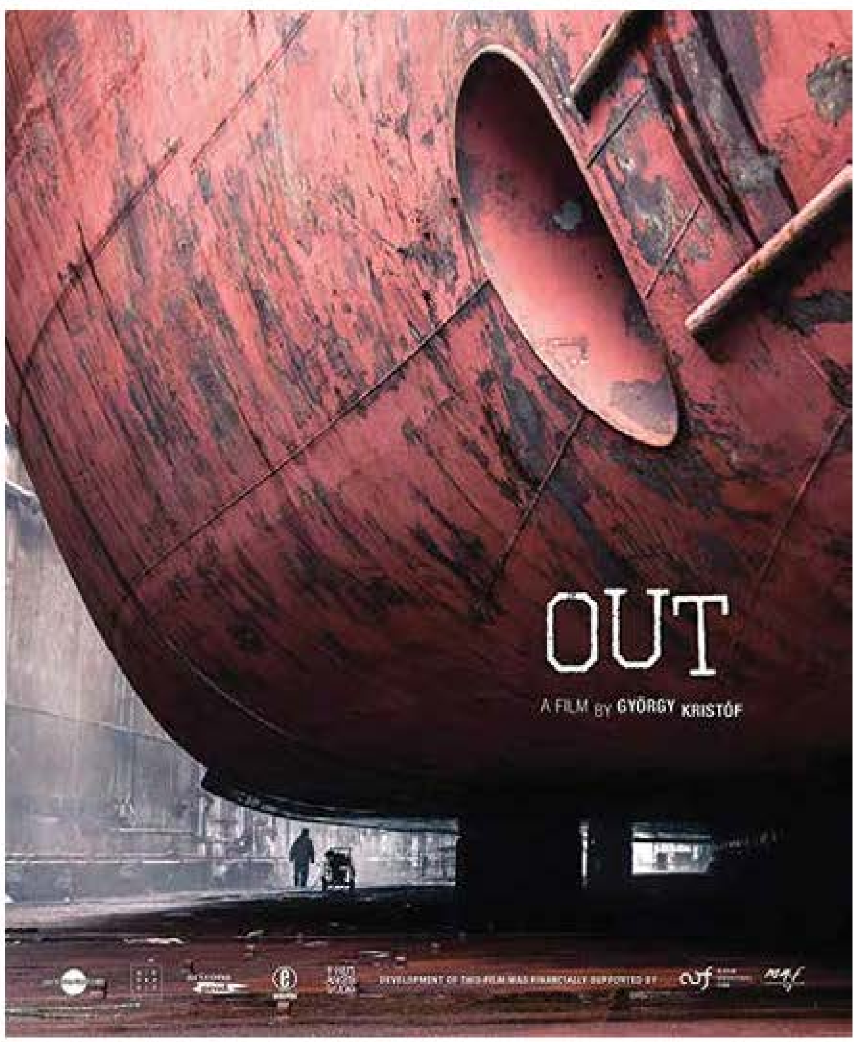
هكذا يحتفي الفيلم بإبداع حسن شريف، الفنان الإماراتي الأبرز في عالم الفنون المعاصرة في الخليج، والذي ترك بصمته فناناً ومفكراً وكاتباً وناقداً وأمضى أكثر من نصف قرن في تجديد الحركة الفنية في

وحده في مواجهة العالم

فيلم (OUT) السلوفاكي
يناقش مشاكل أوروبا من خلال رجل


محمود الغيطاني

ربما كان معظم مشاهدي السينما يجهلون وجود سينما سلوفاكية متميزة، استطاعت تقديم العديد من الأفلام منذ بداياتها المبكرة التي كانت في عام (١٩٢١م)؛ أي أن صناعة السينما في سلوفاكيا تكاد تكون قد سبقت الكثير من دول أوروبا. لكن وبرغم هذه البداية المبكرة ظلت هذه السينما حتى الآن مجهولة لدى الكثير من المشاهدين؛ بسبب العديد من الأمور التي لم تستطع سلوفاكيا التحكم فيها، لا سيما الحرب العالمية الثانية وما أعقبها من أحداث في وسط أوروبا؛ الأمر الذي أثر فيها بشكل سلبي كبير أدى إلى تراجع هذه الصناعة المهمة.



كما أن تغلب النظام السياسي في ذاك الوقت على المنطقة وقدرته على التحكم في الكثير من دول شرق أوروبا، ومنها سلوفاكيا التي ضمها ذلك النظام مع التشيك في اتحاد واحد هو تشيكوسلوفاكيا قد أدى إلى الحد الكبير من حرية التعبير فيها؛ الأمر الذي انعكس بالضرورة على السينما، ومن ثم تكميمها وعدم قدرتها على التعبير، فضلاً عن أن السينما السلوفاكية واجهت الكثير من الصعوبات الأخرى، التي كان أهمها قلة المال لتمويل الأفلام، وندرة الناطقين باللغة السلوفاكية مقارنة بغيرها من اللغات في أوروبا.

كل هذه العوامل مجتمعة أدت إلى الحد من انطلاق السينما السلوفاكية، التي قدمت لنا من قبل العديد من الأفلام المهمة في تاريخ السينما الأوروبية، منها على سبيل المثال فيلم (The Shop on Main Street (Obchod na korze ١٩٦٥م، الذي كان أول فيلم سلوفاكي – وهو الوحيد– يحصل على جائزة أوسكار لأفضل فيلم ناطق بلغة أجنبية غير الإنجليزية، وهو الفيلم الذي أخرجه كل من المخرجين السلوفاكي ياك كادار، والتشيكي إلمار كلوس، كما لا ننسى أنه قد تم منع هذا الفيلم من العرض لمدة تصل إلى (٢١) عاماً؛ حيث كانت تدور أحداثه في الحرب العالمية الثانية.

إلا أننا لا ننسى للسينما السلوفاكية الفيلم الموسيقي المهم Let the Princess Stay (with Us (Neberte nám princeznú (١٩٨١م)، وهو الفيلم الذي يكتسب أهميته من كونه مسرحية موسيقية تم تحويلها إلى السينما، بل وكان معظم الممثلين فيه من الموسيقيين المحترفين، وهو من تأليف الموسيقار السلوفاكي Dežo Ursíny الذي كان أحد مؤسسي الروك السلوفاكي الحديث، وقد استوحى قصة الفيلم من قصة خيالية مثل (سنو وايت والأقزام السبعة).

إذاً، فالسينما السلوفاكية لها من التاريخ في صناعة السينما، ما يجعلها سينما مهمة في تاريخ السينما الأوروبية، وإن كان إنتاجها قليلاً وغير معروف بسبب العديد من الظروف التي مرت بها؛ لذلك يأتي الفيلم السلوفاكي Out للمخرج الجورجي György Kristóf جيورجي كريستوف، من الأفلام المهمة التي تناقش مشاكل أوروبا الشرقية ومنطقة دول البلطيق (أستونيا، ولاتفيا، وليتوانيا)، وهو الفيلم الذي شاركت في إنتاجه كل من سلوفاكيا، والمجر، والتشيك، ولاتفيا.

يحاول الفيلم الذي كتبه كل من إيزتر هورفات Eszter Horváth، وجابور باب Gábor Papp بالاشتراك مع مخرجه جيورجي كريستوف مناقشة أزمة الإنسان في دول شرق أوروبا وشعوره العارم بالوحدة، وأنه مجرد كائن مطرود من جميع المجتمعات الصغيرة التي تحيط به، أي أنه يناقش مشكلة الإنسان الوجودية الشاعر بوحدته في مساره الخاص الذي لا يتقاطع مع مسارات الآخرين، من خلال أجوستون Ágoston الذي قام بدوره بإتقان الممثل المجري Sándor Terhes ساندور تيريز مهندس الطاقة في قرية سلوفاكية صغيرة، حيث يفقد وظيفته مدى الحياة بعد الاستغناء عن ٤٠٪ من العاملين في محطة الطاقة ويجد نفسه فجأة في منزله مصاباً بالكثير من الإحباط والاكتئاب، شاعراً بأن زوجته التي قامت بدورها الممثلة Éva Bandor قد بدأت في التحكم فيه، والتعامل معه باستعلاء؛ بسبب إنفاقها على المنزل وتعطله عن العمل؛ الأمر الذي أشعره بالكثير من العجز، وبأنه مجرد عبء عليها وعلى ابنته العشرينية.

لا يحتمل أجوستون هذه الحالة من التعطل، أو الشعور بكونه عبئاً على الأسرة؛ ومن ثم يبدأ في البحث عن أي شكل من أشكال العمل، وبالفعل يجد إعلاناً للعمل في لاتفيا، في أحد الأحواض لبناء السفن كعامل، ويسافر بالفعل في رحلة طويلة من أجل الحصول على هذه الفرصة، وبداية حياته المهنية من جديد، لكنه هناك يفاجأ بالموظفة تخبره بأن هذا غير ممكن، لأن الشركة ليس لديها ترخيص من أجل عمل الأجانب فيها، أي أنه قد تم التغرير به من خلال الإعلان عن هذا العمل، إلا أنه يخبرها أنه في حاجة ماسة لهذا العمل، وأنه لا يستطيع العودة مرة أخرى إلى منزله من دونه، كما أنه يوافق على أي شكل من أشكال العمل؛ فهو يستطيع أن يفعل أي شيء، هنا تتعاطف معه الموظفة، لكنها تطلب منه مقابل منحه هذه الفرصة، أن يتبرع لإحدى الجمعيات التي تعمل من أجل الحفاظ على الحيوانات التي في سبيلها للانقراض، فإذا كانت هي ستقف إلى جواره في محنته؛ فالحيوانات في حاجة إلى من يقف بجوارها أيضاً؛ وبناء على ذلك لا بد له من دفع المال من أجل الحيوانات.

يضطر أجوستون أن يدفع لها المال صاغراً، من أجل الحصول على هذه الفرصة كعامل لبناء السفن، لكنه يفاجأ أن جميع العمال يعاملونه بكثير من العدائية؛ حيث يرى أهل لاتفيا، أنه مجرد غريب جاء من أجل الحصول على فرصة عمل متاحة لأحد أبناء المدينة، الذين هم أحق بها من الغرباء والأجانب، أي أنه يجد نفسه مطروداً، أو خارج سياق مجتمع العمال منذ اللحظة الأولى؛ فيحاول التعايش مع جو العدائية والعزلة الذي يجابهه به الجميع، ويقيم في أحد الفنادق الرخيصة.

إن شعور الوحدة ووجوده خارج سياقات الآخرين يتعاظم لديه، حينما يجري اتصالاً مع زوجته من خلال برنامج (سكايب) فيفاجأ





مشهدان من الفيلم



السينما السلوفاكية متميزة واستطاعت منذ بداياتها عام (١٩٢١) أن تقدم صناعة سينمائية سبقت فيها الكثير من دول أوروبا

الفيلم يصور مشكلة الإنسان الوجودية وشعوره العارم بالوحدة

بشجرة زينة داخل المنزل، وحينما يسأل زوجته عنها، تخبره بأنها لاشترتها، ورأت أن شكلها هكذا يعطي إحساساً مريحاً داخل شقتهما، لكنه يسألها بحزن: وأين أريكتي المفضلة؟ فتخبره بأنها قد نقلتها إلى القبو، ثم سرعان ما تغلق معه الحديث لأنها قد أتاها بعض الضيوف. هنا يتعمق داخل أجوستون شعور الوحدة وعدم اهتمام الآخرين به، وأنه دائماً خارج سياق حياتهم أو اهتمامهم؛ فها هي زوجته بمجرد خروجه من البيت ألقت باهتماماته وما يحبه داخل القبو.

يذهب أجوستون ذات ليلة إلى المقهى، وهناك يقابل رجلاً قد تقدم به العمر ويشبه إلى حد كبير سانتا كلوز، لكنه يشعر بالكثير من الحزن. يحاول الرجل أن يتجاذب أطراف الحديث مع أجوستون؛ فيعرف أن هذا الرجل يشعر بالحزن لأنه يؤمن بالأبراج، وبرجه هذه الليلة ليس في طالعه. وقد بدا له أن هناك من بدأ يهتم به ويشاركه الأمور، لكنه حينما اندمج في الحديث وانتشى بوضع الكثير من الطعام في فمه ملاحاً، يفاجأ بأن الرجل ينظر إليه مستاء ويتركه راحلاً فجأة غير راغب في استكمال السهرة معه؛ فيخرج مرة أخرى من السياق العام إلى سياقه الشديد الخصوصية، وهو السياق الذي لا يشاركه فيه أحد.

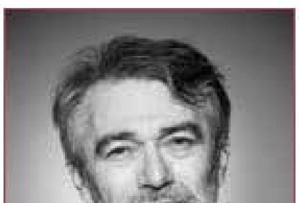
لعل هذه السهرة التي سهرها أجوستون مع الرجل العجوز الحزين، كانت نقطة مفصلية في رحلته للبحث عن فرصة جديدة للحياة والعمل؛ حيث يذهب إلى عمله متأخراً ويطرده المسؤول عنه من العمل لكراهيته له، باعتباره أجنبياً غريباً، لكنه يبرر له طرده بأنه قد جاء متأخراً.

هنا يبدأ أجوستون، في البحث عن أي فرصة تثبت له نجاحه، غير راغب في العودة إلى بيته في سلوفاكيا مرة أخرى، حتى لا يواجه زوجته وقد فشل في إيجاد فرصة جديدة. يقابل أجوستون امرأة غريبة الأطوار على شاطئ البحر، حيث كانت ترعى العشب الذي ينمو تلقائياً، وحينما يسألها عما تفعله، تخبره بأنها ترعى العشب من أجل أرنبها، وتدعوه فيما بعد لحفلة موسيقية، وحينما يذهب معها ويرقصان تعطيه أرنبها الذي كان عبارة عن أرنب محنط من دون أذنين، هنا يندمج معها أجوستون للدخول في سياق حياتها ومشاركتها فيه، ويبدأ في الرقص الذي ينسيه نفسه ومن حوله، لكنه حينما ينتهي من رقصه، تكون المرأة الغريبة الأطوار قد اختفت تماماً إلى غير عودة تاركة إياه في وحدته.

يحاول أجوستون شراء صنارة صيد ليتكسب من خلال ما يصطاده من أسماك كحل مؤقت، وحينما يذهب إلى السوق يطلب من بائعة السمك أن يعمل معها، فتقول له: هات ما تصطاده من أسماك سأشتريها منك بشرط أن تكون في مثل هذا الحجم.

بالفعل يحاول أجوستون اصطياد الأسماك إلا أنه يفشل في ذلك، بل ويكون حجمها صغيراً؛ فيذهب إلى المقهى وهناك يسأل النادل الذي كان مشغولاً في الحديث مع أحدهم عن المكان الذي يستطيع فيه أن يصطاد؛ فيخبره بأن هذا المكان لا يمكن الاصطياد فيه، ويتدخل الرجل الذي كان يحادث النادل، ويخبره بأن الصيد يحتاج إلى مكان فيه ضوء وهادئ بعيداً عن الأمواج العالية، وهذا غير متاح سوى في الشمال. هنا يطلب منه أجوستون أن يأخذه معه إلى الشمال، حيث إنه غريب عن المكان؛ فيوافق الرجل الذي يأخذه معه في سيارته، لكنه يبدو غريب الأطوار، يسير بسرعة كبيرة جداً أحياناً، وأحياناً أخرى يحاول الانحراف بالسيارة، لدرجة أنها قد تنقلب بهما، ثم ينزلان في غابة كثيفة قائلاً له: هنا أستطيع سماع موسيقا لا يستمعها غيري، لكن كل من له آذان سيستطيع سماعها بلا شك.

يبدأ أجوستون في الارتياب من الرجل غريب الأطوار، لكنه يأخذه معه إلى منزله، ويعرفه إلى زوجته، التي كانت قد أجرت العديد من عمليات التجميل التي حولت وجهها وشفتيها إلى شكل بشع ومنتفخ تماماً، باعتبار أن هذا هو الشكل المثالي للجمال. يقضي الزوجان والضيف السهرة تبدأ الزوجة في الرقص، وتكتشف الأرنب المحنط الذي كان قد حصل عليه


ساندور تيريز


جيجو أورزيتي


إيفا باندور


كريستوف جيورجي

> أجوستون رجل يفقد وظيفته ويبدأ البحث عن عمل آخر فيمر بأحداث تشكل مضمون رسالة الفيلم

> منع عرض الفيلم لأكثر من عشرين عاماً قبل أن يشاهده الجمهور

من السيدة الغريبة التي اختفت؛ فيثور الزوجان عليه باعتبارهما نباتيين وأنه أدخل إلى بيتهما لحماً ميتاً؛ فيدور عراك بين الرجلين وتضربه الزوجة على رأسه ليفيق في الصباح وقد وجد نفسه ملقى في الغابة وحيداً، بعد أن جرداه من كل شيء يمتلكه.

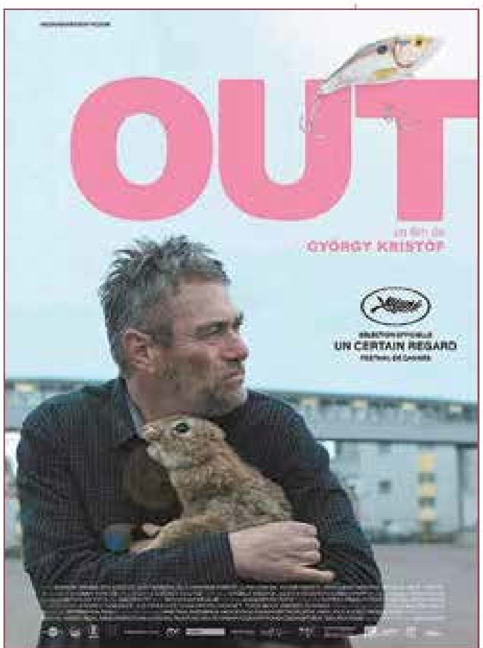
يعود أجوستون إلى الفندق الذي يقيم فيه ليخبره موظف الاستقبال، أن مدة إقامته المدفوعة الأجر قد انتهت، وأنه إذا رغب في التمديد فعليه أن يدفع المزيد من المال؛ فيخبره بأنه سيرحل، لكنه يقوم بالاتصال بابنته ليهنئها بعيد ميلادها، وأنه لم يستطع الاتصال بها بالأمس نظراً لانشغاله، فترد عليه بالكثير من الجفاف، ثم تخبره أنها غير قادرة على محادثته الآن، نظراً لوجود أحد الفتيان معها؛ يعتذر لها الأب على إزعاجها ويغلق الخط شاعراً بالكثير من الحزن والوحدة؛ فها هي ابنته تخرجه من سياق حياتها بدورها؛ ليجد نفسه وحيداً تماماً خارج كل السياقات الحياتية الممكنة. يشعر أجوستون بأنه مطرود كلياً من الحياة، وبأنه لا بد أن يواجه هذه الحياة وحيداً، محاولاً التغلب على هذه الوحدة والبؤس الشديد الذي يشعر به، وأن كل شخصية تلفظه إما كراهية، أو لأنها غريبة الأطوار، لكنه لا يرغب في الاستسلام، وبينما هو في رحلة البحث عن عمل، يجد إحدى سفن الصيد الكبرى، ويطلب من رئيسها العمل معه في الصيد على السفينة فيوافق الرجل، لكنه يجعله مجرد عامل من أجل التنظيف فقط، هنا يوافق أجوستون، وينتهي الفيلم به وهو ينظف ظهر السفينة من بقايا الأسماك الواقعة على ظهرها، والتي أخبره رئيسه أنها ستعود إلى البحر مرة أخرى؛ فهم لا حاجة لهم بها.

ربما كان مشهد النهاية، الذي نرى فيه أجوستون ينظف فيه ظهر السفينة من الأسماك الميتة، من المشاهد المؤلمة المهمة والدالة على ما وصل إليه في هذه الرحلة، التي يشعر فيها بالوحدة المطلقة؛ حيث تركز الكاميرا على الأسماك الميتة، والتي كان من بينها إحدى الأسماك البلاستيكية، التي كان يحبها ويحتفظ بها دائماً معه، إلا أنه يزيحها مع غيرها من الأسماك متخلصاً منها، وكأنه يتخلص من كل شيء يحاول الارتباط به، ويفضل شعوره بالوحدة وعدم الارتباط، أو أنه يتخلص من كل ماضيه السابق ويوافق على ما وصل به الحال في هذه الرحلة.

إن بداية الفيلم بصورة شبكة ضخمة في البحر بينما هي فارغة، ثم انتهاءه بنفس الشبكة وهي ممتلئة بالكثير من الأسماك العالقة فيها، يؤكد مصير أجوستون منذ بداية الفيلم، لا سيما أن الفيلم يبدأ بعبارة دالة ومهمة تقول: هنا يبدأ البحر، لكنه ليس نهايته بأي حال Here the sea begins, it's by no means where it ends. أي أن بحر البلطيق، الذي بدأ منه أجوستون في رحلة طويلة للبحث عن فرصة حياة جديدة سيلتهمه معه ولن يعود منه، كما يحمل في معنى آخر من معانيه، أن هذه هي حياته التي سيبدؤها من نقطة معينة ليظل يدور وحده في متاهاتها التي لا تنتهي ، عالقاً في هذا العالم الرافض ضمه إلى أي سياق من السياقات من حوله.

ربما كان أهم ما في الفيلم السلوفاكي Out للمخرج الجورجي جيورجي كريستوف، هو التصوير الذي كان في معظم كوادره التصويرية قادراً على نقل الحالة الشعورية للبطل، لا سيما أن المصور كان حريصاً على نقل الحالة الشعورية اليائسة، والشعور بالوحدة والعزلة الكاملة المؤدية للاكتئاب، من خلال استخدام الكثير من الألوان الباردة والباهتة، خاصة الأزرق البارد ودرجاته المتفاوتة، وبعض الألوان القاتمة، كما أن الممثل المجري ساندور ثيريز، كان وجهه منذ بداية الفيلم وحتى نهايته، لا يوحي سوى بالحزن الشديد والاكتئاب وشعور الوحدة الذي تملكه حتى النخاع.

يُعد الفيلم السلوفاكي Out من الأفلام المهمة، التي تصور حياة الوحدة والعزلة في شرق أوروبا ومنطقة البلطيق، لا سيما أن أهل هذه المنطقة يشعرون بالعدائية الشديدة تجاه الغرباء والأجانب، الذين يظنون بأنهم يأتون من أجل الاستحواذ على فرصهم القليلة في الرزق، كما يناقش حالة الشعور بالطرد من جميع المجتمعات الصغيرة المحيطة بالبطل؛ فها هو يشعر بالرفض من زوجته، وابنته، ومجتمع العمال الذين يعمل معهم، بل ومن الرجل الشبيه بسانتا كلوز، وسيدة الأرنب، والرجل الغريب وزوجته أيضاً؛ الأمر الذي أشعره بأنه وحده في مواجهة العالم.



بوستر الفيلم

رحلة طويلة للبحث عن فرصة حياة جديدة تبدأ ولا تنتهي

يبرز الفيلم حياة الوحدة والعزلة للإنسان في شرق أوروبا ومنطقة البلطيق وقسوة العلاقات وتناقضاتها



نجوى بركات

الحد الفاصل بين الإبداع والجنون

لطالما تردّد وقيل إن الحدّ الفاصل بين الإبداع والجنون، هو خيط رفيع جداً يفصل الوعي عن اللاوعي، الصواب عن الهلوسة، العبقرية والجنون، الحكمة والخرف. قد ينقطع الخيط هذا أحياناً، ويختفي بحيث يختلط الأمر على المبدع، فلا يعود قادراً على أن يميّز إذا ما كان ما يبتكره هو نتاج نوبات هذيانه، أم أنه ثمرة لحظات تجلّيه وإلهامه وخلقه. الفيلسوف الفرنسي المعروف، ميشال فوكو (١٩٢٦–١٩٨٤)، وهو من القلائل الذين عملوا على موضوعة الجنون (تاريخ الجنون)، أصرّ وردّد في أكثر من موضع: (حيث يوجد نصّ، لا يوجد جنون)، وهو في هذا قد وضع فاصلاً بيّناً وجليًا ما بين العملية الإبداعية بوصفها ترجمة لجنون يتآكل المبدع من داخله، والجنون بوصفه حالة مرضيّة عقيمة مجدبة.

إن أكثر ما يدعم مقولة فوكو ويرسي أحقيّتها، هو ولا ريب نتاجُ كل أولئك المبدعين العظام، الذين يستعصي على دارسيهم أن يميّزوا فعلياً وبعمق، بين معظم الأعمال التي أنتجوها، واعين أو مجانين، أو أن يستشفّوا في أعمالهم السابقة على سقوطهم في جنون مطلق، أمارات ما على خللٍ قادمٍ سيستولي عليهم مبطلاً عملَ عقولهم، وملغياً بشكل كلّي مقدرتَهم على الإبداع. فعدد كبير من العباقرة أنتجوا أهمّ أعمالهم الأدبية والفنية والفلسفية والعلمية، فيما كانت أرواحهم وأجسادهم وعقولهم مستغرقة في مكابدة الاضطرابات العقلية والنفسية، ومعرّضة لسموم الأدوية والإدمان والعزل والعلاج بالصدمات الكهربائية.

> بعض كبار المبدعين لم يميزوا في معظم أعمالهم التي أنتجوها بين أرواحهم وعقولهم وأجسادهم

الأسماء كثيرة لا تحصى، والحالات تتشابه بقدر ما تتباين، وكذلك هي المصائر.. فمن احتجاز، إلى انتحار، إلى استغراق في الصمت واللا فعل، إلى تشرّد وهيام: العالم إسحق نيوتن، الشاعر جيرار دو نرفال، الكاتب غي دو موباسان، الفيلسوف فريديريك نيتشه، الرسّام فنسنت فان غوخ، المسرحيّ أنطونان آرتو، الشاعر فريدريتش هولدرلن، الرسّام جيروم بوش، الرسام آلبريخت دورر، الكاتب جان جاك روسو، الشاعر لوتريامون، الكاتب ماركيز دو ساد، غويا، إدغار آلان بو، كافكا، ستريندبرغ، همنغواي، تينيسي ويليامز، فيرجينيا وولف، أليس فلاهرتي، كاميل كلوديل، محمد شكري.. إلخ.

القائمة تطول وتطول، حتى ليتساءل المتابع لأثر كل هؤلاء، إن كان الاضطراب العقلي أو الجنون شرطاً لإنتاج كل هذا الكمال؟ أم أن العبقرية أو الذكاء الخارق هما ما يقودان إلى الخبال، وقد تكشّفت المعرفة عمّا لا يمكن احتماله من عبث هذي الحياة ولا جدواها؟ كتب نيتشه في هذا الشأن يقول: (قد تستدعي البنية الأساسية للحياة ألا نعرفها حقّ معرفة من دون أن نهلك). أما العالم، فهو (قصة يرويها أحمق، ملأى بالضجيج والغضب، ولا تعني شيئاً).

لا بد لكل من يتعاطى شؤون الكتابة والخلق، أن يدرك أن الإبداع الحقيقي عمل جبّار مضن يستنفر الفكر والجسد والروح، ويستهلكها إلى درجة الإعياء، وهو ما جرى للشاعر رامبو حين مرض أثناء كتابته (فصل

خيط رفيع يربط بين الجنون والإبداع وقد ينقطع ويختلط الأمر بين الوعي واللاوعي

ميشيل فوكو يؤكد في أكثر من موضع (حيث يوجد نص لا يوجد جنون)

العمل الإبداعي الحقيقي فعل جبار وفن يستفز الفكر والعقل ويستهلكهما إلى درجة الإعياء

في الجحيم) إذ قال: (كانت صحتي في خطر.. يأتي الرعب، فأقع في إغفاءات تدوم عدة أيام أصحو من بعدها لمواصلة الأحلام الأشد حزناً. كنت ناضجاً للموت، وعبر طريق من الأخطار، كان ضعفي يقودني إلى نهايات العالم). أما الكاتب جيمس جويس، فقد اعترف بشأن روايته (عوليس) بأن (ورقة شفافة كانت تفصله عن الجنون)، وهو ما يتكرر في شهادات عدد من الفنانين رأوا في الجنون سماداً ينمّي مقدرات المبدع، ومعولاً يهدم أسوار العقل ليفتحه على إمكانات لا تحدّ، يسعى الفنّان إلى استغلالها لكي يضعها في عمله.

(الجنون هو ما يفتح الدرب أمام فكر جديد، وما يبيح المحرّم ويسمح الممنوع)، قال نيتشه الذي عرف نوبة الجنون الأولى في يناير (١٨٨٩)، بعد أشهر طويلة من العمل الدؤوب، خلال وجوده في مدينة تورينو، حيث قيل إنه هبّ لنجدة جواد كان يتعرّض لسياط صاحبه، فعانقه بقوة، غارقاً في نوبة بكاء. بعد تلك الحادثة، لم يسترجع الفيلسوف أبداً كامل وعيه، بل تراجعت صحته فأصيب بشلل جزئي، وما عاد يتعرف إلى أصدقائه أو أهله، وذلك حتى وفاته عام (١٩٠٠).

الشاعر والرحالة الفرنسي جيرار دو نرفال، كتب معلّقاً على نوباته: (كنت أظنّ بأني أعرف كل شيء، أفهم كل شيء، وكانت مخيلتي توفّر لي متعاً لا تنتهي). وهو قد كتب رائعته (أوريليا) في أثناء إقامته مرتين في المصحة النفسية، ما بين عامي (١٨٥٣و١٨٥٤)، حيث اعتبر المرض العقلي (تحريراً شعرياً وروحانياً ليوميات خاصة). كان دو نرفال وبسبب وفاة أمه قبل أن يعرفها، يسعى وراء امرأة مثالية، رأى أنه وجدها في جيني، التي عاد فخسرها مرتين، مرة حين تزوجت بغيره، ومرة أخرى حين ماتت. في يناير (١٨٥٥)، انتحر الشاعر بشنق نفسه في الشارع إثر إدخاله المصحة عدة مرات، تاركاً رسالة للخالة التي كانت تؤويه: (لا تنتظريني هذا المساء لأن الليل سيكون أسود وأبيض).

كونت لوتريامون، وهو لقب أطلقه على نفسه شاب كان غريب الأطوار، عبقرياً مريضاً وحتى مجنوناً، ولد عام (١٨٤٦ وتوفي عام ١٨٧٠)، في ظروف غامضة، مجهولاً مغموراً وبعد نشر (أناشيد مالدورور) و(قصائد). حياته القصيرة (٢٤ عاماً) لم يُعرف عنها الكثير، كما له تعرف له علاقات في الوسط الأدبي، في حين بقيت الأسماء التي وجّه إليها إهداءاته مجهولة. ومع ذلك، لقد تمكّن لوتريامون من ابتكار لغة جديدة في كتاباته، فكان أول من كتب قصيدة النثر إطلاقاً، حين كان سجين مصحّته العقلية وسجنه الداخلي.

الرسام فان غوخ، اشتهر بنوبات صرعه وبعنفها. عندما بدأت صحته العقلية تتراجع، عرف أسلوبه في الرسم منعطفاً جديداً، فحقول عبّاد الشمس حيث يتراقص اللونان الأصفر والأخضر معاً حتى الدُوار، وبورتريه أنطونان آرتو، وهو مثله عبقري مجنون آخر، مقبوضاً عليه في (اللحظة حيث سيدخل بؤبؤه الفراغ)، عائدة حتماً إلى غضب مجنون سيودي بفان غوخ لاحقاً إلى محاولة الانتحار عدة مرات، حتى قضى برصاصة أطلقها على صدره. وكذلك كانت حال الفنان التشكيلي إدوارد مونش، الذي رسم لوحته الشهيرة (الصرخة) أثناء إصابته بانهيار عصبي، إذ كان يخضع لعلاج بالصدمات الكهربائية، حيث نرى مخلوقاً لا جنس له، ممسكاً رأسه بيديه ومطلقاً صرخة صامتة متواصلة، فنشعر بكل الألم والقهر اللذين كانا يعتملان في صدر الفنان.

في رسالتها الأخيرة إلى زوجها عشية انتحارها بوضع حجارة في جيوب معطفها والدخول في ماء البحيرة، كتبت فيرجينيا وولف مودّعة: (عزيزي، أنا على يقين من جنوني مجدداً، وأشعر بأننا لن نتمكن من تحمل إحدى تلك الفترات الفظيعة من جديد. أشعر بأني لن أشفى هذي المرة، بدأت أسمع أصواتاً ولا أستطيع التركيز.. لذا، فقد قمت بما تهيأ لي أنه الأفضل...).

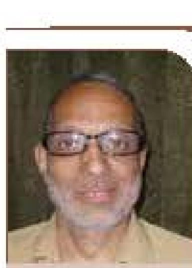
أسماءٌ أخرى كثيرة، وحيوات مهدورة ومنكسرة، ومصائر مأساوية حزينة، وأعمال ستبقى توسّع إدراكنا، وتؤرقنا بقدر ما تدهشنا، وعباقرة مجانين كسروا كل الحواجز، فتحوا علبة (باندورا) ونبشوا فيها إلى أن رأوا انعكاس أرواحهم في الجانب الآخر من المرآة.



سجل إضافات جديدة في تلحين الأغنية

زكريا أحمد

حافظ على روحه وثقافته العربية فنياً



مجدي إبراهيم

لم تعرف موسيقانا العربية موسيقاراً مثل الشيخ زكريا أحمد، فالفنان الذي بدأ حياته الفنية حافظاً للقرآن بقراءاته السبع، ودرس علوم القرآن والسُنّة بالأزهر الشريف، وتشرّب موسيقا مدرسة المشايخ الفنية حينما وقف وسط بطانة الشيخين علي محمود وإسماعيل سُكّر، يُردِّد التواشيح والابتهالات وآيات الذكر الحكيم.

ترك إرثاً من (١٠٧٠) أغنية منها (٦٥) لحناً لأم كلثوم و(٥٦) أوبريتاً ومسرحية

ويُعتبر أول فنان له محصول لا يُستهان به في تاريخ حياته، ولم يصل إليه أي فنان حتى الآن ظلَّ لقب الشيخ زكريا أحمد ملتصقاً به طوال حياته، وهو صاحب نغمات أروع ما شَدَت به أم كلثوم (هو صحيح الهوى غلاب، أنا وأنت ظلمنا الحب بأيدينا، والقلب يعشق كل جميل) نعم، إنه من رواد الإبداع الموسيقي العربي، وصاحب مدرسة عريقة في التلحين وفي الأداء وفي التعبير الموسيقي الجاد.

تجمّعت خيوط القدر في نهاية القرن التاسع عشر وتلاقت، عندما قرَّر الشيخ أحمد صقر المرزبان، الذي ينتمي إلى قبيلة مرزبان العربية، أن يترك ضيعته وبيته الكبير بالفيوم إلى القاهرة، موطن الأزهر الشريف، حيث يلتقي بفاطمة الهلباوي، وتزوجا لينجبا زكريا في شارع قصر الشوق بالجمالية في السابع من يناير من عام (١٨٩٦). كانت رغبة الشيخ أحمد إلحاق ابنه الوحيد بالأزهر الشريف، وبالفعل حفظ الطفل القرآن الكريم وأتقن تجويده وتفسيره، والتحق بالأزهر، لكن طيفاً ظل يلاحقه ليختطفه من حلقات الدرس إلى حيث حفلات الشيخين علي محمود وإسماعيل سُكَّر، وغيرهما من عظماء الموسيقا والغناء، وساعد أمه وهي تهدهده ليلاً لينام، في نمو موهبته، برغم صرامتها التركية، وكلما اشتد عوده، نمت النغمات داخله. ولم يكن ينقذه من بأس والده وقسوته سوى الأخت غير الشقيقة (نفيسة)، وتطور حب الموسيقا إلى معرفة وثيقة على يد الشيخ درويش الحريري صاحب المقامات الشهيرة والمعروفة باسمه، وزوج أخته أيضاً، وتعلَّم الشيخ زكريا أحمد دروب الموسيقا على يديه، ولما فشل في دراسته الأزهرية، ألحقه أبوه بمدرسة خليل آغا فلم يستمر فيها لولعه الشديد بالموسيقا.

وتشكَّل فكره من خلال قراءته للجاحظ والتوحيدي وابن المقفع وابن الرومي والشوقيات، وشد الرحال إلى مسارح كبار الفنانين في روض الفرج وفرق علي الكسَّار وعزيز عيد وأولاد عكاشة.

وفي بداياته الفنية المبكرة قدم عدة أغنيات، ربما لم تنل حقَّها النقدي لدى المثقفين والنقاد، مثل (ارخي الستارة اللي في ريحنا)، ولكنه اتخذ مساراً مغايراً في عام (١٩٣٧) عندما التقى بيرم التونسي واتفقا على تقديم أغانٍ جيدة وهادفة من خلال الرابطة الموسيقية لجامعة فؤاد الأول، وقدّما معاً (يا أهل المغنى دماغنا وجعنا) لبيرم التونسي، وسخرا فيها من الأغنيات الركيكة والأصوات القبيحة. واتجه زكريا أحمد إلى المسرح الغنائي حتى عام (١٩٤٥)، حيث لحَّن لفرق: (علي الكسَّار، زكي عكاشة، الريحاني، صالح عبدالحي، منيرة المهدية، عزيز عيد وفاطمة رشدي). ولحَّن للفرقة القومية عام (١٩٤٥) (عزيزة ويونس، ويوم القيامة). وانطلق بعد ذلك لتقديم أجمل وأروع ما غنَّت أم كلثوم، وبلغ عدد أغنياته التي لحَّنها لمطربي عصره أكثر من ألف وسبعين أغنية، لأسمهان، وليلى مراد، وهدى سلطان، ونور الهدى، وحورية حسن، وكارم محمود، وإبراهيم حمودة، ومحمد عبدالمطلب، وعبدالغني السيد، وغيرهم.

وعرف الشيخ زكريا أحمد أم كلثوم في وقت مبكر، عندما كانت لاتزال في بلدتها (طماي الزهايرة بالسنبلاوين) تؤدي الإنشادات الدينية بصحبة والدها، فتعرَّف إليها عن طريق الشيخ أبوالعلا محمد، وسمع غناءها الذي كان له الأثر الكبير في نفسه، وقد قال عنها: (منذ ليلتها وأنا كالأصم لا أسمع إلا صوتها، كالأبكم، لا أتحدث إلا باسمها، فقد أصبحت مفتوناً بها، أحببتها حب الفنان للحن خالد تمنَّى العثور عليه دهراً طويلاً). ونجح الشيخ زكريا في إقناع والدها بالسفر إلى القاهرة لتكون قريبة من منابع الشهرة والفن الجميل، وليتعرَّف الجمهور إلى صوتها الساحر، ورافقها في سفرياتها كلها في مدن مصر، وكانت تُنشد القصائد والموشَّحات والمواويل، وبقي زكريا إلى جوارها لا يُفارقها أكثر من ثلاثين عاماً، ومن بعض ما لحن زكريا أحمد لأم كلثوم: (لغة الزهور، هو صحيح الهوى غلاب، جمال الدنيا، أنا في انتظارك، عن العشاق، قوللي ولا تخبيش يا زين، غني لي شوي شوي، يا نسيم الفجر، طالت ليالي البعاد، سلام الله، اللي حبك يا هناه، أهل الهوى، الأمل، نصرة قوية، حلم،



حفظ القرآن الكريم وأتقن تجويده في الأزهر قبل احترافه فن التلحين والموسيقا


محمد عبدالمطلب


رياض السنباطي


كارم محمود


محمد القصبجي



لأُم كلثوم قصيدة: (قولي لطيفك ينثني) في فيلم (دنانير) فإنه لحّنها من نغمات عديدة مختلفة، جعل كل مقطع منها كلحن قائم بذاته مسايراً لتسلسل قصة الفيلم. وجدّد أيضاً في الغناء العربي؛ حيث أدخل القصة الملحنة التي استمعنا إليها لأول مرة في ألحان (أهل الهوى) و(حبيب قلبي وافاني في ميعاده) و(الأمل لولاه عليّ) وغيرها.. كذلك في الألحان البدوية التي اتّسمت بها كل ألحان زكريا أحمد في فيلم أم كلثوم (سلاّمة)، وكانت فتحاً جديداً في عالم الغناء، كذلك أدخل الجمل الكلامية التي تتخلّل الأُغنية، مثال ذلك أُغنية (قوللي ولا تخبيش يا زين إيش تقول العين للعين)، ونسمع أُم كلثوم وهي تغني مقطعاً من الأُغنية في نغمة معينة وإيقاع معين، ثم نسمعه يُردّد المقطع بإلقاء خاص منسجم كل الانسجام مع النغمة والإيقاع وبصوته.

كان أُسلوب الشيخ زكريا أحمد في التلحين يتميز بالمحافظة على الطابع العربي الصميم، لم يقتبس، ولم يدخل على موسيقاه أي لون آخر، لأن موسيقاه كانت نابعة من روحه وثقافته العربية، وكان ملماً إلماماً تاماً بعلم العروض، فكان يُعطي الوزن المطابق للتأليف، ما أدى إلى نجاح ألحانه إلى حد بعيد، وكان دائرة معارف فنية، إذ كان يُعبِّر عن جميع اللهجات في ألحانه، منها البدوية والتونسية والمغربية.

وقد جدّد في أسلوب تلحين الطقطوقة، حيث جعل لكل غُصن منها لحناً يختلف عن ألحان الأغصان الأُخرى، حتى يُساير اللحن معنى كلمات الغُصن، مثل طقطوقة (إيه أسمّي الحب ما اعرفش، وقالولي إمتى قلبك يطيب). كما استخدم الأولة في الغرام، حبيبي يسعد أوقاته، برضاك يا خالقي، يا صباح الخير، الآهات، وأراك عصي الدمع). وكانت أول أغنية قدّمتها أم كلثوم من ألحان الشيخ زكريا أحمد (اللي حبك يا هناه) لحّنها لها كهدية، وظلّ الحال على ما يرام إلى أن علم أن له نسبة تُعرف بحق الأداء في كل الأغاني التي تقدمها الإذاعة لأم كلثوم من ألحانه، وكانت قد حصلت عليها ولم تعطه نصيبه، فرفع دعوى قضائية للمطالبة بها، وكانت قيمة حقه نحو أربعين ألف جنيه، واستمر الخلاف لسنوات، كان يُقدّم خلالها بعض الألحان والأناشيد الدينية لإذاعة B-B-C وصوت أمريكا، ومنها (القلب يعشق كل جميل) والتي سجّلها بصوته، وكذلك أُغنية (أنساك يا سلام) ونسبت أُم كلثوم هذه الأغنية لبليغ حمدي.

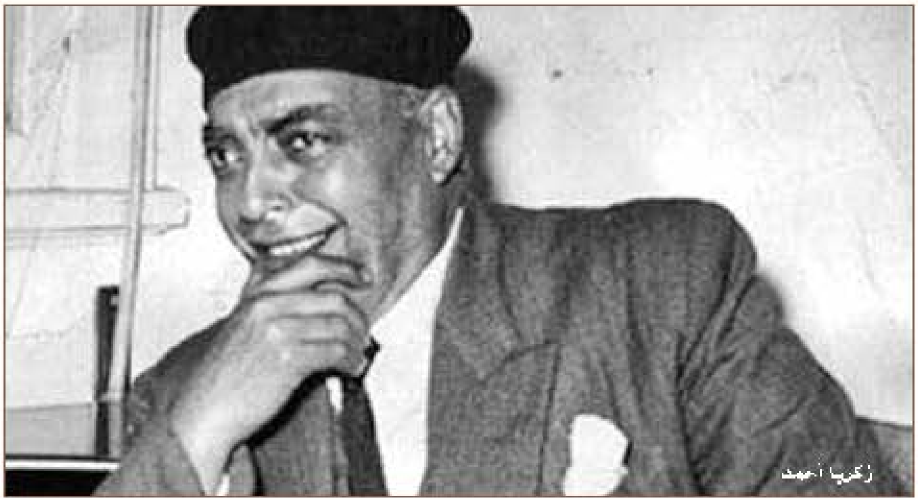
تعرف إلى أم كلثوم مبكراً وأسهم في شهرتها في القاهرة عاصمة الفن

استمرت الخلافات بينهما لمدة خمسة عشر عاماً بين ردهات المحاكم، ولم ينته إلا بتدخل الرئيس جمال عبدالناصر الذي وسّط أنور السادات ومحمد حسن الشجاعي بينهما في جلسة سرية، وبعد الصُلح رفض الحصول على حقه مكتفياً بقرار المحكمة، بعد ذلك قدّم لها عدّة ألحان، لكنه اشترط الحصول على أجر أعلى من رياض السنباطي، إلا أنها طلبت أن يدوّن العقد بمبلغ أقل من المتفق عليه حتى لا يغضب السنباطي.

جميع ألحان زكريا أحمد تعتبر اضافة جديدة إلى الموسيقا العربية

وجميع ألحان زكريا أحمد لأُم كلثوم تعتبر إضافات جديدة من الموسيقا العربية، فقد أدخل الجديد على الطقطوقة، وحطّم القيود التي جعلت من هذه الأُغنية رتيبة ومملة، فكانت تُصاغ من نغمة واحدة، وجاء فصاغها صياغة جديدة؛ جدّد الأوزان وجعل لكل مقطع نغمة خاصة تختلف عن نغمات المقاطع الأخرى، وجدّد أيضاً في تلحينه للقصيدة المنظومة بالشعر العربي الفصيح، وبلغ القمة في التجديد؛ فعندما لحن


أم كلثوم مع عبدالوهاب ومحمد القصبجي


زكريا أحمد

إيقاع الفالس في تلحين الطقطوقة، مثل (شبيكي لبيكي، وطال عليّ البعد)، ونجح في عرض الطابع القديم في إطار حديث، وقد استخدم جميع الموازين والمقامات الموسيقية.

وقد لحّن الشيخ زكريا أحمد وغنّى بنفسه (يا صلاة الزين، الفؤاد ليله ونهاره، ولغة الزهور)، ولحّن لكارم محمود (علشان قلبي، ودموع الفرح) ولمحمد عبدالمطلب (آه من جمال العيون) ولمحمد قنديل (أغنّي ومين يغني لي)، ولفايزة أحمد (أمرك يا مليكي، شكوت إليك، ومن يوم ما عرفت الحب) ولليلى مراد (إن كان فؤادي)، ولنجاة (ناداني الليل)، ولهدى سلطان (تفتش عليك خطواتك)، ولحّن لآمال حسين ورجاء عبده وشهرزاد ونجاة علي ونازك ونجاح سلام وفتحية أحمد، ولحّن العديد من المسرحيات الغنائية (الغول، ناظر المحطة، ٢٨ يوم، أنوار آخر موضة، نادي السمر، الكونفال، الوارث، وحكيم الزمان) لعلي الكسّار، و(علي بابا والأستاذ) لفرقة زكي عكاشة، ولفرقة عزيز عيد وفاطمة رشدي لحّن: (حلم ولا علم، الساحر أبو قصادة، السكرتيرة، غاية المنى، خمسة مليون) ولفرقة الريحاني لحّن (ياسمينة)، ولحّن لفرقة صالح عبدالحي أيضاً رواية (عيد البشاير) ولحّن لفرقة يوسف وهبي رواية (الهاوي) وفي عام (١٩٣٨) لحّن روايتي (جيوكندا، والأميرة روشنارا) لفرقة منيرة المهدية، ولحّن للفرقة القومية (يوم القيامة عام ١٩٤٠)، ثم (عزيزة ويونس عام ١٩٤٥)، وقد بلغ عدد ألحان هذه الروايات الغنائية (٥٨٠) لحناً، وتتراوح ألحان الرواية بين ثمانية ألحان واثني عشر لحناً، ماعدا رواية (دولة الحظ) ففيها سبعة ألحان فقط، وكلّها تُصوّر بنجاح قطاعاً مهماً من قطاعات حياتنا الفنية في الفترة ما بين عام (١٩٢٣ و١٩٤٥م)، وهي الفترة التي أُخرجت فيها هذه الروايات.

ولم يتوقّف شيخ الملحنين زكريا أحمد عن العمل حتى صباح يوم وفاته في الخامس عشر من فبراير عام (١٩٦١م)؛ فقد جاءه الشاعر صالح جودت ليطلب منه تلحين أُغنية جديدة تقول: (يا رايحين أرض الكرامة، سلموا لنا على النبي سيد التهامة، روحوا باسم الله وعودوا بسلامة، يا حبيبي يا رسول الله)، وبدأ في تلحينها بالفعل، وفي الساعة الحادية عشرة صباحاً، خرج لشراء ياميش رمضان لأُسرته، وعاد ليدخل إلى غرفته مسرعاً، وقرب الفجر أحسّت زوجته بحركة غريبة، فلمّا التفتت إليه وجدته يتململ ألماً، وبعد نصف الساعة فاضت روحه إلى بارئها، وفوجئ أهله بأُم كلثوم تأتي في الصباح الباكر ودموعها تسبقها، وظلّت مع أهله حتى بدأت الجنازة. وهكذا رحل شيخ الملحنين، تاركاً خلفه (١٠٧٠) أُغنية، منها (٦٥) لحناً لأم كلثوم، و(٥٦) أوبريتاً ومسرحية، ولحّن كذلك للسينما (٣٧) فيلماً وقد استحقّ لقب شيخ الملحنين، لإتقانه جميع فنون الألحان المسرحية والعاطفية والدينية والسينمائية، وحتى الكوميدية.

حطم قيود الأغنية التقليدية الرتيبة وجدد في الأوزان ولحن القصيدة المنظومة بالشعر الفصيح

تشكل فكره مبكراً من خلال قراءاته للجاحظ والتوحيدي والشوقيات


منيرة المهدية


أم كلثوم


أسمهان


ليلى مراد

الموسيقا التي حلّقت بـ (فاوست) غوته



في كتاب (أحاديث مع غوته) Conversations with Goethe لإيكرمان Eckermann، ورد أن الشاعر حين أوشك على إنجاز خالدته (فاوست) عبّر عن رغبته في أن يراها أوبرا مُنجزة، (إن الأمر يبدو مستحيلاً، لأن مشاهدها لم تُكتب وفق الأساليب المألوفة اليوم. الموسيقا الألمانية الملائمة يجب أن تكون شبيهة بتلك التي وضعها موتسارت في أوبرا (دون جيوفاني)، شيطانية، واقتحامية. موتسارت هو وحده المؤهل لذلك).



فوزي كريم

ولكن موتسارت كان قد فارق الحياة منذ أربعين عاماً من إنجاز غوته الشعري عام (١٨٣٢). ولقد فارق غوته الحياة هو الآخر في العام الذي أنجز فيه عمله من دون أن يراه مطبوعاً. وهو عمل عصي على المسرح الموسيقي، مع أن الموسيقا تنضح من أبياته، ومشاهده، وبنيانه كله، حتى ليبدو أوبرا جاهزة.

قناعة غوته (١٧٤٩ – ١٨٣٢) لم تكن صحيحة تماماً، إذ بعد عقد من الزمان، تقدم الموسيقي شومان لينجز المشهد الأخير من فاوست أوبرالياً (١٨٤٤). إلا أن ترجمة الشاعر نيرفال للجزء الأول من فاوست إلى الفرنسية دفعت الموسيقي برليوز إلى تأليف عمله الشهير (لعنة فاوست) عام (١٨٤٦). وفي عام (١٨٥٩) عرض الموسيقي الفرنسي تشارلس غونو Charles Gounod (١٨١٨–١٨٩٣) أوبراه (فاوست). وعلى الأثر التهبت المشاعر الموسيقية بفعل النص المثير في أكثر من مكان: ليست، بوزوني، مالر، بويتو، شتراوس.. وأصبحت حيرات وتساؤلات الفيلسوف الباحث عن الحقيقة، بين خبرات الحواس وفاعلية العقل، تتسرب إلى أكثر من استجابة موسيقية.

كان فاوست يعكس، بصورة ما، شخص غوته. فهو أيضاً أحب، وهجر فتاة بريئة في شبابه، وحمل مشاعر الذنب حتى شيخوخته. وهو أيضاً بحث عن المعنى، لا في الحب الرومانتيكي وحده، بل في كل فاعلية إنسانية. حتى رأى، شأن أوديب الأعمى، إن المعنى يكمن في البحث ذاته، في البحث الذي لا نهاية له.

أوبرا «فاوست» للفرنسي غونو بقيت من أكثر الأعمال التي وضعت عن نص

غوته شهرةً. ما من مغن من طبقة تينور الصداحة، منذ كاروزو الإيطالي، إلا وحاول (فاوست) هذه، حتى تجاوز عرض الأوبرا في فرنسا وحدها ثلاثة آلاف عرض. ومثل هذا العدد ويزيد في العالم ويرجع الفضل في ذلك إلى الغنى اللحني فيها، لا في أغاني الشخوص الأساسية فقط، بل في أغاني الكورس، وموسيقا الأوركسترا أيضاً.

إن المحب للسياق الأوبرالي المتعيّن في الحوار المنغّم Recitative، ثم للأغنية Aria للصوت المنفرد، أو الثنائي، أو الثلاثي، أو الرباعي، أو الكورس، ثم لمشاهد موسيقا الباليه التي تطعم السياق كمحطات استراحة، يجد في هذه الأوبرا نموذجاً جامعاً لكل هذه العناصر، ولعل هذه العناصر ذاتها هي التي جعلت بعض نقاد الموسيقا يرون فيها رأياً سلبياً؛ لأنها كما يرون، افتقدت العنصر الفلسفي العميق الذي تحلّى به النص. فالمؤلف غونو، بسبب مشاعره الدينية العميقة، كان أكثر اهتماماً بالمشكلة الأخلاقية من المشكلة الفلسفية: سقوط مرغريتا ضحية لإغواء فاوست، ثم خلاصها عبر ندمها، وتوبتها، وكذلك سقوط فاوست في تحالفه مع الشيطان، من أجل استعادة الشباب، وإشباع النوازع الحسية.

كان غونو يملك حيرة كهذه، صراعاً بين ما هو مقدس وما هو دنيوي في كيانه، ولقد انعكس ذلك في موسيقاه، وفي هذه الأوبرا على وجه الخصوص. لنصغ إلى هذا التساؤل المنغّم Recitative الحائر من فاوست (الأداء بالإنجليزية):

هل لإلهك أن يُعينني على معرفة الحقيقة؟
هل له أن يعيد إيماني أو شغفي أو شبابي؟.

https://www.youtube.com/watch?v=kCxsT1hiFuY

أو إلى هذه الأغنية الثنائية بين فاوست وبين مفيستوفيليس الذي يعده بتلبية شغفه بالحب واستعادة الشباب:

إذاً لتحضر لي نعمة التجاوزات اللامبالية
وللشغف الذي يفلت من قدرتي على السيطرة..

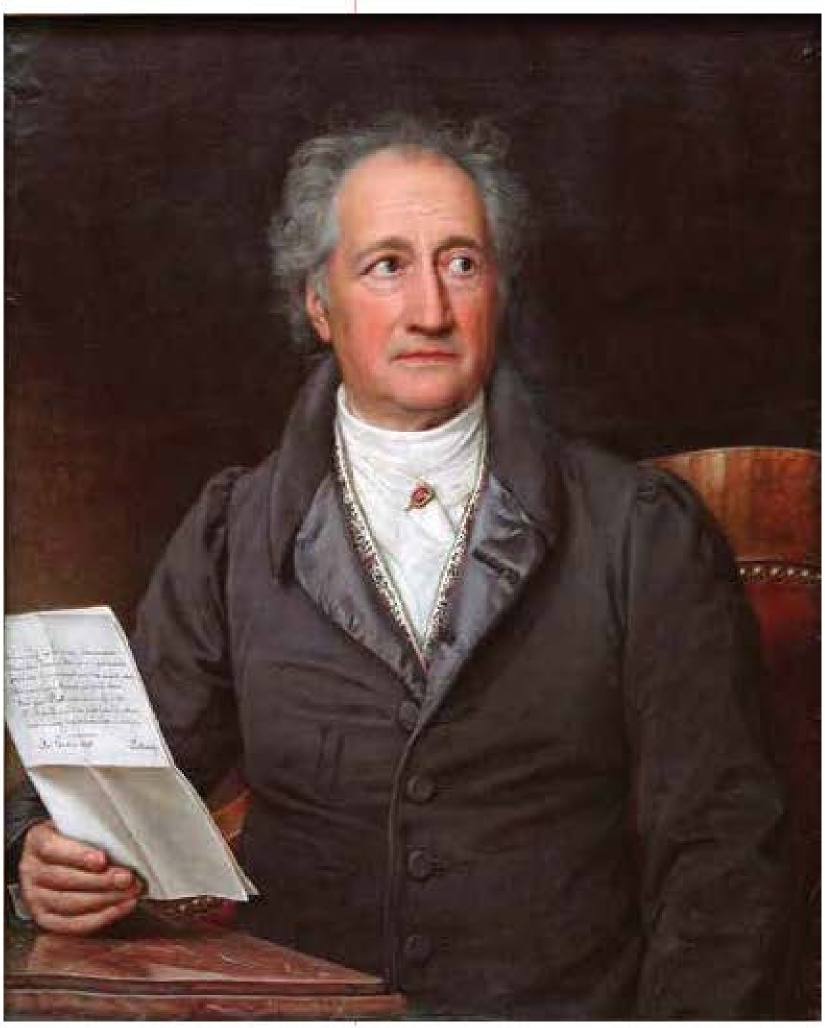
https://www.youtube.com/watch?v=XoOEC2Zbx0A

إن جاذبية نص غوته الشعري للموسيقي الفرنسي لم تكن الوحيدة، فقد سبقتها جاذبية أوبرا (دون جيوفاني) لموتسارت، التي أسرته بوقت مبكر. وبين فاوست ودون جيوفاني أكثر من علاقة قربى بشأن الرغبة في اكتشاف الحقيقة عبر الحواس، وبشأن المصالحة النفعية مع الشيطان. ولكن النقطة المركزية الأكثر غنائية، هي في علاقة الحب الملتهب بين فاوست، المضطرب، الظامئ، وبين مرغريتا الوديعة، البريئة. ولعل في الألحان الغنائية التي تتواصل، يكمن سر شعبية هذه الأوبرا. ما من ذاكرة موسيقية يمكن أن تغفل أغنية فاوست البطيئة الرقيقة:

أية مشاعر هائجة تتملكني؟
لا بد أن يكون الذي ينتابني حباً؟
آه مارغريتا، ها أنذا عند قدميك
كم بورك بضوء حضورك
هذا الثبات الخالص للفضيلة
المُعبأ بالحنو العميق

https://www.youtube.com/watch?v=YoU7P4uYeNU

ترجمة الشاعر نيرفال لـ (فاوست) إلى الفرنسية دفعت الموسيقي برليوز إلى تأليف (لعنة فاوست)



غوته

أو تغفل أغنية «الحلية» The Jewel في الفصل الثالث: «آه، إنني أبصر الجمالَ يتلألأ ضاحكاً في الزجاج/ أيمكن أن يكون مرغريتا؟ ..» (تغنيها السوبرانو أنجيلا جيورجيو):
https://www.youtube.com/watch?v=cYIYLU39wEM

أو الأغنية الثنائية (تينور وسوبرانو) بين فاوست ومارغريتا، في مشهد الحديقة:
https://www.youtube.com/watch?v=xC26pSqD9_4

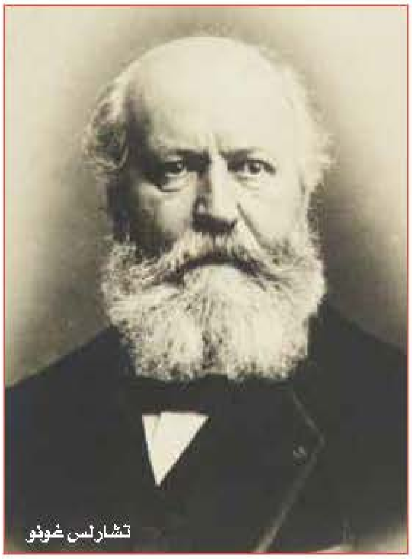
هذا، إذا شئنا العواطف القلبية الصافية. إما إذا ملنا إلى الظلال، أو إلى عتمات الروح، وعوالمها السفلية، فلا شيء يضاهي إسهامات مفستوفيليس الغنائية في هذه الأوبرا، خاصة في أغنيته المنفردة:

يا فخر الأمكنة للعجل الذهبي؛
هاهي دعوات الأمة تقدم الدليل القاطع..

التي يغني فيها مع الكورس:
https://www.youtube.com/watch?v=856h3aaJaZ8

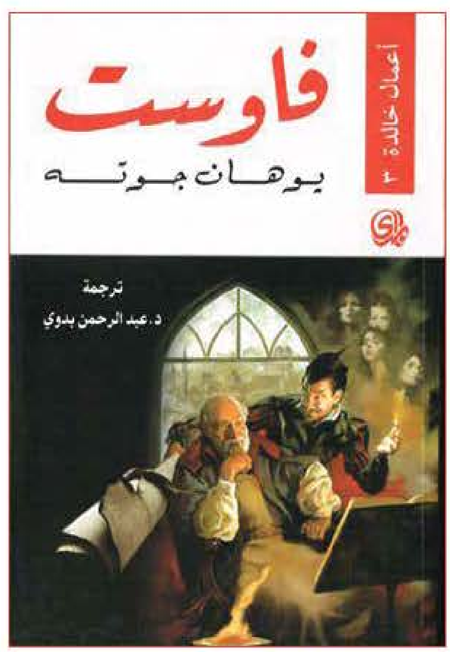
وهي تذكر دون التباس الأغنية التي يؤديها البطل الشكسبيري (اياغو) في أوبرا (عطيل) للموسيقي الإيطالي فيردي Verdi. ولا بأس من الإصغاء لهذه الأخيرة في هذا التسجيل على سبيل المقارنة:
https://www.youtube.com/watch?v=FYMMH5xT4Fo


برليوز


تشارلس غونو


ايكرمان


موتسارت



والأغنية الأخرى في مناجاة ساحرة لشرفة مرغريتا:

(هل حبيبتي نائمة أم يقظة
هل ترى سمعت ندائي؟) :

https://www.youtube.com/watch?v=S0GGIIFD1z0

الأوبرا، حين تنتسب إلى نص شعري عظيم كهذا النص، لا بد أن تدفع محب الموسيقا إلى الإحاطة بكليهما: قراءة نص غوته الشعري، وقراءة نص الأوبرا الشعري Libretto، الذي أعده هنا شاعران هما Barbier و Carre. كما تدفعه إلى متابعة ما أُنجز من تسجيلات متنوعة في المغنين وقيادات الأوركسترا لهذه الأوبرا، ولما وُضع لنص غوته من أوبرات أخرى لا تقل قيمة.

نص غوته الشعري وشخصية مفيستوفيلس ثنائية جذابة لأي موسيقي



من أسواق مدينة الأقصر

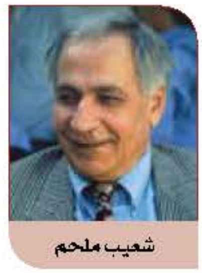
تحت دائرة الضوء

قراءات - إصدارات - متابعات

- (غداً).. لعبة الزمان والمكان
- فلسفة توظيف اللون في فن النحت المعاصر
- قراءة في مجموعة (لا أشبهني) للشاعر أديب حسن محمد
- أصوات حيوية (نساء يغيّرن العالم)
- تجليات حبيب الصايغ الشعرية
- الوسائل التعليمية بين الأمس واليوم في (جيجي والآي باد)

(غداً).. لعبة الزمان والمكان

المؤلف: غيوم ميسو
ترجمة: حسين عمر
الناشر: سما- المركز الثقافي العربي- المغرب- ٢٠١٥


شعيب ملحم

منذ أن كان غيوم ميسو في التاسعة من عمره، حلم بأنه سيكون كاتباً في المستقبل، ولم يتأخر في الأمر، ففي الخامسة عشرة من عمره بدأ بالكتابة وتحقيق حلمه، فالكاتب المولود في فرنسا عام (١٩٧٤)، أصبح في بداية العشرينيات من شبابه، أحد أهم الكتّاب الفرنسيين، لا بل العالميين منذ مطلع القرن الواحد والعشرين. رحل إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وقضى فيها بضعة أشهر، وفي نيويورك، أخذ يبيع الأيس كريم، ليغطي نفقات إقامته، وتبدو هذه الاقامة القصيرة في أمريكا قد تركت أثراً كبيراً في نفسه، فلم يكن بائعاً للمثلجات فحسب، وانما كان يتابع ويراقب المجتمع الأمريكي، حتى تفاصيل المدن والأحياء، وأسلوب الحياة الأمريكية، وهذا ما يتجلى بوضوح في الأمكنة والشخصيات، التي اختارها لتكون موضوعاً ومكاناً لرواياته، التي تعدت الخمس عشرة رواية، وتمت ترجمتها إلى أكثر من عشرين لغة عالمية، ومن هذه الروايات: (وبعد) التي نقلت الى السينما، و(عائد لأبحث عنك، لأنني أحبك، أنقذني، سنترال بارك، وغيرها).



الرواية (غداً) التي نستعرضها في هذا المقال، هي رواية مشوقة، لا يستطيع القارئ أن يتركها قبل الوصول إلى صفحتها الأخيرة، حيث يستدرجك المؤلف، بأسلوبه المميز، ونقلاته الذكية بين الشخوص والأماكن والأزمنة بسلاسة بالغة وذكية. أبطال الرواية الأساسيون ثلاثة: ماثيو شابيرو، المحاضر في الفلسفة في جامعة هارفارد، والذي توفيت زوجته (كيت) في حادثة سير مروعة قبل سنة، وتحديداً قبل عيد الميلاد بستة أيام، ويعيش حزنه في بوسطن منذ عام مع ابنته الصغيرة. أما الشخصية الثانية؛ فهي إيما لوفنشتاين التي تعمل في أحد أهم مطاعم نيويورك، والتي ادعى أخوها أنها انتحرت برمي نفسها تحت عجلات القطار. أما الشخصية الثالثة؛ فهو الفتى الفرنسي رونالد، المهووس بالتلاعب بالحواسيب والإنترنت واختراق المواقع. بالتأكيد هناك شخصيات أخرى لا تقل أهمية، بشكل أو بآخر عن الشخصيات الأساسية، والتي يكشف المؤلف فصلاً وراء فصل عن طبقات مختلفة ومخفية من مكونات هذه الشخصيات النفسية والاجتماعية، والدوافع المعلنة والسرية وراء مسارات حيواتها.

تعتمد الرواية على لعبة الزمن، بين الماضي والحاضر، فمقتل الطبيبة كيت زوجة ماثيو، حدثت قبل عام، لكن الحقيقة أنها حدثت في المستقبل بعد عام، بطريقة أخرى، وإيما التي تعرّف إليها ماثيو عن طريق الرسائل الإلكترونية، تنتمي إلى ذاك الزمن المختلط، الذي تتوضح تفاصيله عبر فصول الرواية. وهي تبدأ بشراء ماثيو لحاسوب محمول من سوق الخردة، يستدل على صاحبته إيما من خلال بعض الصور والأحرف الأولى من اسمها بقيت محفوظة فيه، هذا التواصل يؤدي إلى محاولات ملء فراغات نفسية وحياتية يعانيها الطرفان، ويتواعدان في مطعم في نيويورك، لكنهما لم يلتقيا برغم حضورهما إلى المكان وفي الموعد نفسه، ومن هنا تبدأ مغامرة إيما، التي تعتمد على الفتى المهووس بالالكترونيات في البحث عن خلفية وحقيقة حياة ماثيو وكيت، وتجد في حياة كيت الجميلة والطيبة، حياة سرية أخرى، تبدو غير معقولة، وأن زواجها من ماثيو لم يكن إلا لإنقاذ عشيقها الذي يحتاج إلى قلب، لكن المشكلة أن زمرته الدموية نادرة، وهي ما تعرف بـ(زمرة هلنسكي)، وأن ماثيو له نفس الزمرة. وتستأجر قاتلاً مأجوراً لقتل زوجها من أجل إنقاذ حياة عشيقها، انه الحب المضلل الذي عاشه ماثيو، وعملت إيما على كشفه.


غيوم ميسو

الرواية تنتهي كما بدأت، ولكن بمقتل كيت، وعودة ماثيو، وشراء حاسوبه نفسه من متجر الخرنوات، والتواصل مع إيما، والاتفاق على اللقاء في المكان والزمان نفسيهما، لكن من الواضح أنهما لن يلتقيا.. انه تداخل الماضي والمستقبل، وما يمكن للتكنولوجيا المتقدمة أن تصنعه بالإنسان: حياته، ماضيه ومستقبله.. وأن ماثيو وإيما، كما غيرهما، ضحايا لواقع تم تجاوزه، وليس مجرد موعد تم التخلف عنه.

باختصار؛ يمكن القول إن هذه الرواية، كما في رواياته الأخرى، كما أجمع النقاد، تتصف بالسلاسة، والعمق، والبراعة في الوصف، وتوزع الحبكات والإثارة، كما تجمع أيضاً دقة الوصف للأماكن، خاصة وأنها تدور بين نيويورك وبوسطن، كما في أغلبية رواياته، والقدرة على مزج الواقع والوقائع، بالواقعية والفنتازيا، والرومانسية والوحدة والاغتراب مع الحميمية والتعاون الإنساني، إلى جانب الحبكة البوليسية.

لا يسعنا إلا أن نستعير في النهاية بعض ما كتبته الصحافة الفرنسية والغربية عن هذه الرواية، والمثبتة على الغلاف الأخير للرواية: في برنامج أوفيلد دو لانوي (إنه تفكير حقيقي حول الزمن وما يمكننا أن نفعل به.. إنه عمل مبهر، مكتوب بذكاء حاد، ترفع له القبعة.. إنها لمتعة كبيرة أن تقرأه). (إنها رواية نفسانية مثيرة، من المستحيل تركها، إنها تتزلج ببراعة وإتقان على ما هو رقمي وعلى المكان والزمان..).

فلسفة توظيف اللون في فن النحت المعاصر


سعاد سعيد نوح

بمقدمة مطولة عن الحداثة وما بعد الحداثة، وتجلياتها في الفن بصفة عامة وفن النحت بصفة خاصة، يمهد الفنان أحمد الجنايني لكتاب (فن النحت الملون المعاصر) للأكاديمي علي الصهبي الذي صدر أخيراً عن سلسلة (آفاق الفن التشكيلي) التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة المصرية (٢٠١٨).

حاول الجنايني أن يرصد تاريخ النحت بشكل موجز، متحدثاً عن المدارس الفنية الأشهر في مجال الفن التشكيلي، مثل: (الدادية، والتعبيرية، والتجريدية، والسريالية)، وغيرها من المدارس الفنية، بل يعود في التاريخ حتى النحات المصري القديم، وما قدمه للبشرية من سمات جمالية تميز الثقافة المصرية القديمة وحدها دون سائر الحضارات المختلفة.

شرع الصهبي في تحديد العوامل، التي أسهمت في إدخال اللون إلى النحت المعاصر، من خلال دراسة تحليلية تهدف إلى استجلاء أثر التقدم العلمي والتكنولوجي في استخدام اللون في النحت، مع تعقب الآثار التي ترتبت على حدوث الحربين العالميتين بالنسبة إلى الفن، تلك التي تولد عنها الإحساس بالرغبة



في التخلص من الأفكار التقليدية الأكاديمية، التي تجاهلت توظيف اللون في النحت.

وحاول الصهبي أن يوجد علاقة بين التصوير والنحت والعمارة، وأكد أنه حتماً سوف تتغير الكثير من المفاهيم الخاصة، التي حددت في الماضي لكل من هذه الإبداعات قوانينها، التي كانت تسبح في جزيرة منعزلة بقوانين خاصة لا تسمح بالاختراق. ويستدل على ذلك المعنى بنحت تركه المصري القديم في الأسرة الخامسة في مصر القديمة، مستدلاً بوصف ثروت عكاشة في موسوعته الأشهر (تاريخ الفن- العين تسمع والأذن ترى)، بوصف التماثيل المصرية وكيفية نحتها وصناعتها بطريقة متقدمة جداً، مقارنة بما تركته الأمم التي جاورت الحضارة المصرية القديمة زمنياً، أو جاءت بعدها.

ومن خلال استدلاله بحديث ثروت عكاشة، يكشف الصهبي كيف أن النحت الملون ضارب بجذوره في تاريخ الإنسانية، فاتحاً نقاشاً حول العلاقة الجدلية المهمة بين التصوير والنحت فيما سماه (النحت الملون المعاصر)، لنتأكد عبر ما قدمه من مقاربات، أن فن النحت الملون ليس وليد ما قبل الحرب العالمية الأولى، إنما هو نتاج جهد إنساني ضارب في جذور التاريخ.

كما حاول الصهبي أن يبحث في تحديد العوامل، التي أسهمت في إدخال اللون إلى النحت المعاصر، من خلال دراسة تحليلية تهدف إلى استجلاء أثر التقدم العلمي والتكنولوجي على استخدام اللون في النحت، مع تعقب الآثار التي ترتبت على حدوث الحربين العالميتين بالنسبة إلى الفن، تلك التي تولد عنها الإحساس بالرغبة في التخلص من الأفكار التقليدية الأكاديمية، التي تجاهلت توظيف اللون في النحت.

وترجع أهمية هذا الكتاب، إلى أنه يكشف عن قيمة اللون في التعبير النحتي، حيث يضيف إلى عناصر التشكيل المجسم عنصراً جديداً هو اللون الذي كان من قبل محايداً وعاملاً مساعداً، ليصبح أكثر فاعلية في تحقيق أهداف التعبير المجسم، وقد تضمن توظيف اللون في النحت المعاصر العديد من المفاهيم والأساليب والتقنيات، التي يمكن الاستفادة منها في مجال تعليم الفن لإثراء المواقف التعليمية، بذا نرى أن هذا الكتاب


علي الصهبي

موجه للقارئ المثقف والباحث المتخصص والنحات المعاصر المتعمق، والفنان المربي في آن. لذا؛ حاول الكاتب أن يزاوج بين توظيف اللون في النحت المعاصر، والاستفادة التربوية منه في مجال تعليم الفن.

يثبت الكاتب الريادة في فن إدخال اللون إلى فن النحت لبعض الفنانين، الذين يعدون مصورين أكثر من كونهم نحاتين، ممن كان لهم فضل السبق في تقديم أعمال نحتية ملونة.

كما تناول الصهبي أثر التقدم العلمي والتكنولوجي في استخدام اللون في النحت المعاصر، حيث ناقش دور النظريات العلمية في استعمال الفنان للون في النحت، كنتيجة طبيعية لتغير نظرته التقليدية للفن. وقد كانت أهم البواعث العلمية التي استحثت الفنان على أن يمضي قدماً مولياً ظهره للنظرة التقليدية، حيث مَثَّل تقليد الصور الحقيقية ومحاكاة الطبيعة تحدياً لا شعورياً في وجدان الفنان الذي حاول بكل إمكاناته أن يجعل عمله جزءاً من الطبيعة.

ويرى الكاتب أن الأهمية الفنية للون تبرز من حيث إتاحته الفرصة للفنان من أجل السعي وراء مفاهيم تعبيرية جديدة، حيث أدى اكتشاف الأهمية الحيوية للون، كعنصر تشكيلي مؤثر، إلى ظهور عدة تيارات تحاول كل منها الاستفادة من وجود اللون في إبراز مجموعة من القيم التشكيلية التعبيرية الجديدة، ولولا ظهور الضرورة الحيوية لدور اللون، ما كان من الممكن اكتشاف هذه المفاهيم التعبيرية المعاصرة، الأمر الذي كان من الممكن أن يؤدي إلى اقتصار دور النحات المعاصر على إعادة وتكرار القيم التعبيرية التقليدية نفسها التي توارثها أجداده النحاتون ورسخوها على مدار الأجيال.

قصائد تجذّر نبضها في أديم القلب
قراءة في مجموعة (لا أشبهني)
للشاعر أديب حسن محمد


ياسر مراد

بعد انقطاع دام قرابة الست سنوات من آخر عمل له (أسفل ومنتصف الحياة)، يطل علينا الشاعر والناقد الدكتور أديب حسن محمد في عمله الجديد (لا أشبهني) ضمن منشورات دار فضاءات للنشر والتوزيع (عمان-٢٠١٨) يتضمن اثنتي عشرة قصيدة موزعة على مئة صفحة من القطع المتوسط.

ويعد الشاعر من الأسماء البارزة في جيل التسعينيات الشعري في سوريا، حيث نال العديد من الجوائز الأدبية في الشعر والنقد، وأسس نقدياً بمقالاته وكتبه للحركة الشعرية خلال عقد التسعينيات الذي ترافق مع ظهور الجوائز الأدبية حتى سماه بعضهم (جيل الجوائز).

يفتتح الشاعر ديوانه بمنح هبةٍ ثمينة، لشريكه في الحزن، قارئه المجرّد من ذاته، مانحاً إياه قلبه، خزانة الإحساس المشترك ومنبع الاستلهام، متنصلاً من العبء الذي أثقل كاهله عبر ثيمة الغناء التي تنفذ إلى كل وعي، وتمنح الأرض هويتها البريئة والمسالمة والفطرية غير الملوثة، وتتماهى في الوقت ذاته مع حزن متأصل في الروح، متكئاً على لغة إيقاعية بارزة أطّرت النص وحفظت مخزونه الدلالي والرمزي معاً:

خذ قلبي
يا قارئ هذا الحزن وغنِّ
عشبُ البرية ينصتُ
والأحجارُ
ولهفةُ عشّاقِ الليلِ
وهذا البنّيُّ

هكذا يستحضر الشاعر بنيةً جديدة للرباعيات على طول الديوان وخلال قصائده، تمارسُ فعاليتها على المستوى الإيقاعي والطابع الرمزي المشع جمالية وأحاسيس، عن طريق امتلاك قدرة فائقة على تكوين صور متناظرة وقادرة على الإلمام بجميع عناصر المشهد الشعري:

سنزرعُ عمرَنا حزناً
ولحصدُ خيبةَ الطرقاتِ
ولنتركْ خلفَنا غيماً
يسافرُ في مدى الكلماتِ
فلا الأمطارُ تدركنا
ولا تلويحةُ العتباتِ

إن الموسيقا التي شكّلت عصب القصائد وهيكلها النحوي، أضفت عليها مذاقاً جمالياً، وأبعدتها عن الانجرار نحو الأشكال التعبيرية، التي تتداعى فيها العناصر الدالة نحو التجريد والابتذال. ولعلّ المطّلع على تجارب الشاعر السابقة في هذا المجال، يلاحظ سعيه الحثيث لاجتراح أنماط وتراكيب شعرية جديدة، توازيها قدرته على خلق آليات ترميز شعرية سواء على مستوى اللغة أو الأسلوب والبنية، بدءاً من مجموعته الشعرية الأولى (إلى بعض شأني) التي فازت بجائزة سعاد الصباح (١٩٩٩)


أديب حسن

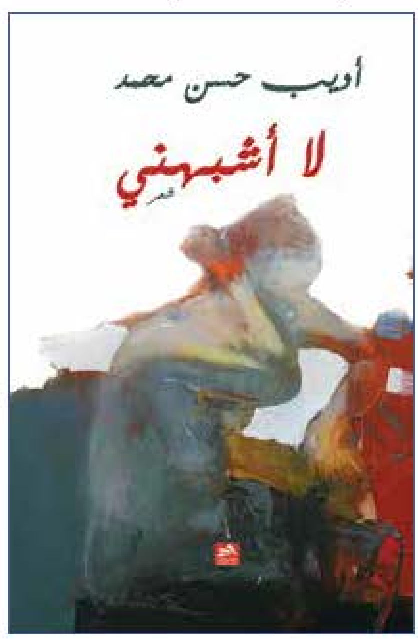
ومروراً بـ(موتى من فرط الحياة) ذروة دواوينه الإيقاعية الديوان الفائز بجائزة البياتي الشعرية، ومن ثم (ملك العراء) القصيدة الديوان التي فازت بجائزة طنجة الشاعرة لأفضل مجموعة شعرية مطبوعة (٢٠٠٤).

وصلت التجربة مع الإيقاع مداها التجريبي في تعدد القوافي، مع ما تحمله من دلالة على ثراء معجمه الشعري واللغوي، تنبئ عن درجة عالية من تماسك وتبلور البنية الشكلية مع الارتقاء بالغنائية التي صبغت القصائد بلونها الموسيقي الجميل:

مزاجُ النارِ في ناري
سيقطفُ زهوةَ الأشعارْ
فترحلُ في صدى صمتي
جميعُ قوافلِ الأزهارْ
وتسرقُ خلسةً عمري
وتتركني غريبَ الدارْ

يغدو الحب عند الشاعر ثيمة من ثيمات الوجود التي أسرت قلبه، وكان الشباك التي أوكل إليها مهمة اقتناص الحزن والخيبة بغية ترويضهما، ليصبح للحياة معنى، عبر ما تحمله القصائد من نظرة روحية وبعد إنساني تلقفتها نزعته العاطفية الجياشة نحو حبيب تجذّر في أديم القلب.

ولا شكّ أن الديوان هذا، يقرأ في سياق تجربة شعرية ترتقي باستمرار. ولا تقف عند حدود تعبيرية أو شكلية، ما يرسخ الصوت الشعري لشاعر أجاد في أخذ القصيدة إلى أقاصي التعبير والاختلاف الخلاق.



أصواتٌ حيوية (نساء يغيّرن العالم)

تأليف: أليس نيلسون
ترجمة: ضياء وارد
الناشر: هنداوي للتعليم والثقافة - القاهرة ٢٠١٧


نجلاء مأمون

تعرض الكاتبة من خلال كتابها المكون من خمسة فصول المكانة الدولية، التي تتخذها منظمة أصوات حيوية من حيث التعاون مع السيدات البارزات، من شتى أنحاء العالم في مجال العمل الأهلي، ودعم منظمات المجتمع المدني، واللاتي يهتممن بقضايا تمكين المرأة، من حيث قضايا التمييز والعنف ضد المرأة وغياب المساواة بالرجل وعدم القيام بالحقوق السياسية.

وتؤكد نيلسون، أن المجتمع الذي لا يقدم تمكيناً للمرأة، يعد مجتمعاً يعيش بنصف قدراته، وأنه إذا آمن بعض رجال الإعلام بمجتمع ما بحقوق المرأة بات التمكين وشيكاً، وتقلدت المرأة المناصب الأكاديمية والسياسية والمجتمعية بسهولة،



وبذلك يتم تطوير قدرات الأجيال الجديدة، حيث إن المرأة هنا تسعى إلى تمكين غيرها من النساء المفتقدات للتعليم والحقوق السياسية، أو من هن يعانين العنف الأسري والفقر المدقع.

وتعد هيلاري كلينتون وزيرة الخارجية الأمريكية هي دينامو منظمة أصوات حيوية، حيث تؤمن كلينتون بضرورة المساواة الاجتماعية والعدالة ما بين الرجل والمرأة وتنمية قدرات المرأة الاجتماعية والاقتصادية، وتعظيم مشاركتها السياسية وهي رئيسة مجلس إدارة المنظمة التي تواصل مع السيدات البارزات بمجال العمل المدني بإفريقيا والصين والشرق الأوسط.

وكان مؤتمر بكين (١٩٩٥) هو محل التقاء معظم الرائدات المجتمعات والأكاديميات والناشطات، حيث وضع هذا المؤتمر نتاجاً لعملهن المجتمعي أجندات دولية تحت إشراف الأمم الدولية، تساعدهم على التأثير الإيجابي للمهمشات والأميات والفاعلات في شتى بقاع العالم، وهذا ما كان له أبرز الأثر الممتد بعد عقدين من الزمان حيث كان شعار مؤتمر بكين وهو المؤتمر الرابع المعني بحقوق المرأة على حقيقة ذهبية مؤداها أن حقوق المرأة هي حقوق الإنسان.

كما تشير باشيلي إلى أن القوة الدافعة الداخلية هي البوصلة التي تجعل المرأة القيادية تتخلص من محنتها الاجتماعية وتواجه المجتمع، وتعمل على إحداث تأثير إيجابي في أفراد مجتمعها، والنهوض بالمرأة الفقيرة والأمية والمعدمة لتساعدهن على النهوض، ولذلك يجب أن يكون لديها إلهام خاص يساعدها على مواجهة المشقة الجمة.

أما عن الفصل الثاني من الكتاب والمعنون (بجذور راسخة في المجتمع)، فهو شهادة للوزيرة ونجزلي أوكونجو الوزيرة المنسقة لشؤون الاقتصاد والمالية بنيجيريا، حيث عبرت عن أنهن يعايشن عبر مؤتمر بكين (١٩٩٥) نقطة تحول في التاريخ، حيث التعبير عن ضرورة تمكين


أليس نيلسون

المرأة في العالم، وإظهار تملكهن لإرادة هائلة للكفاح من أجل تقدم المجتمعات وفق قيم المشاركة.

وتضيف الكاتبة نيلسون بفصلها الثالث تحت عنوان (القدرة على الوصل بين مواطن الفصل) شهادة مهمة للسيناتور كاي بيلي الرئيسة المشاركة الشرفية من منظمة أصوات حيوية، والتي أشارت بدورها إلى أن تاريخ المرأة الأمريكية يعد تاريخاً من الصمود والتفاؤل الذي لا يتزعزع، والأهم من ذلك الاستعداد للتكاتف إزاء الشدائد، حيث ترى بيلي أن الشجاعة والثبات على المبدأ من أهم سمات القيادة.

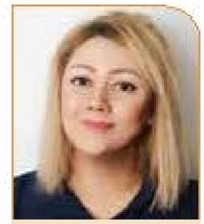
أما عن الفصل الرابع المقدم من دايان فون، العضوة بمجلس إدارة منظمة أصوات حيوية، فتشير إلى أنه توجد قوة كامنة داخل كل امرأة جسور، والتي غالباً ما تقع في محنة مجتمعية، وبرغم ذلك تحاول التأثير في الآخرين.

اما عن الفصل الأخير في الكتاب، فهو الفصل الخامس وتحت عنوان (رد الجميل) والذي يعد شهادة مقدمة من ميلان فريفير وهي السفيرة الخاصة بقضايا المرأة العالمية بالأمم المتحدة، ونائبة رئيسة منظمة أصوات حيوية، حيث أشارت فريفير إلى أن النساء في السنوات الماضية أدركن دورهن تماماً في واجب تمكين الأخريات من الكوادر النسائية والقدرة على إحداث التنمية البشرية، التي من شأنها تحقيق رأس المال الاجتماعي، وهذا يؤدي كله نحو عالم أفضل، وإعادة تشكيل عالم جديد.

(تضاريس على خرائط الصمت)

تجليات حبيب الصايغ الشعرية





ناديا عمر

مؤلف الكتاب هو د. صديق جوهر، دكتوراه في الأدب الإنجليزي من جامعة انديانا بالولايات المتحدة الأمريكية درّس مادة الترجمة في بعض الجامعات العربية وعمل مترجماً فورياً وتحريرياً، وهو عضو في العديد من جمعيات الترجمة في أوروبا وأمريكا الشمالية.

تناول د. صديق في كتابه دراسة تحليلية لمقتطفات شعرية للشاعر الإماراتي حبيب الصايغ، ويحتوي على مقدمة وخاتمة وأربعة فصول.

تحدّث الكاتب في مقدمته عن مأزق الحداثة وما بعدها كمدخل إلى أشعار حبيب الصايغ، ورأى أن أشعاره هي مثال على تأكيد السمات الرئيسة للحداثة، وتوكيد الانطباعية والذاتية في الكتابة الأدبية، خاصة الأسلوب السريالي و(المونولوج الداخلي) البادي في أشعاره، والغموض أحياناً.

وتعرّض لرأي النقّاد الحداثيين حول الموروث، وإن كان على الشاعر أن ينحاز إلى فهم معين من مفاهيم الموروث كما فعل في ديوانَي (وردة الكهولة) و(قصائد إلى بيروت)، فوظف الأساطير كأدوات تمكّنه من تحويل أزمات الذات ومشكلات التاريخ إلى (دراما كونية يتعين على الذات فيها أن تقرر بصورة حاسمة الدور الأنسب لها وقواعد اللعبة التي تخوضها).



تناول المؤلف ديوان (وردة الكهولة) الصادر عام (١٩٩٥)، هو سابع إصدارات حبيب الصايغ الشعرية، وفي ذلك رأى أن الصايغ يحفر مجرى خاصاً بسمات لغوية وتكنيكية وجمالية نوعية تميزه، وتضمّن إحدى وستين قصيدة، مضيفاً أن اسم (وردة الكهولة) يعدّ مدخلاً وباباً للديوان، ويشي برغبة الشاعر في تقديم نصّ ينطوي على حكاية وخطاب، وهو إلى ذلك نصّ (يحمل روائح النضج الخبروي وينشرها لنشمها، لا عبقاً ذا أريج تعليموي حكموي منتظر ممن بلغوا سن الكهولة؛ ولكنه خلاصة رائحة همّ تاريخي قومي مزمن، وشهادة اغتراب ذاتي صميمي متصل):

(كبرت وردة الحزن/ سوداء/ معتمة/ وصميمية/ في الصدور/ حين أهملت الأرض أبناءها/ وغفت/ في سرير الدهور)

فضلاً عن أن الصايغ يتعمّد اللعب على وتر الأسماء الموصولة كعمديات الإزاحة، وتلمسات الإحلال في لعبة إغلاق القوس وإكمال الدائرة، وهو ما يعطي جمالية أكثر للنص، كما في نص (ثلاثة أصدقاء)، حيث يضوع أريج علاقات ثلاث، وهم: محمود درويش الشاعر، ويحيى يخلف الكاتب والروائي، وناجي العلي الرسام، والجامع بينهم أنهم فلسطينيون إنسانيون من جيل النكبة، غادروا وطنهم قسراً ولم يغادرهم الوطن، فينشد الصايغ أنشودة النصر والحياة فوق دروب السفر الطويل إلى مدائن الحلم ومرافئ الإياب.

وتلعب القوافي المتنوعة في هذا النص التفعيلي من (بحر المتدارك) دور القرار الإيقاعي السلبي الذي يجيب عن كل صعود جوابي موجب في حركة جدلية متوترة، تشير دوماً إلى مراجعها في واقع الأرض وتاريخ القضية.

(والشتاء انتهى ذات صيف/ والهواء يشكلنا بين طيف وطيف/ والمطر).

(أبدت الأرض زينتها/ فانتمينا لها/ وكنا لها لهفة أو دعاء/ وانتظرنا../ انتظرنا طويلاً/ فلم يحضر الأصدقاء).

(ديوان إلى بيروت) الذي نشر عام (١٩٨٢) هو ثالث إصدارات الصايغ الشعرية، وبرأي المؤلف أنه يمثّل فهماً خاصاً لوظيفة من وظائف الشعر العربي في ثمانينيات القرن العشرين، ويمثل تواريخ حلقة مفزعة من حلقات التاريخ العربي الحديث المعاصر، وهي تاريخ الغزو الإسرائيلي للبنان.

ضم الديوان سبعاً وثلاثين قصيدة، عمد الشاعر فيها إلى المزاوجة بين الوقت الكابوسي بملامحه المتوعدة، وبين الأنا الشاعرة بأسلحتها المجازية الضاربة، ما بين تحويل الزمن الموضوعي الخارجي (هذا الأسبوع اللبناني) إلى كائن ملموس قريب متقمص حتى التماهي وتبادل التأثير وميلاد الشعر، وغير ذلك من القضايا التي طرحت في تلك الفترة العصيبة.

ويرى الدكتور جوهر أن قصائد ديوان (غد) الذي صدر عام (١٩٩٦) تدور حول قضايا مختلفة، ذات توجهات اجتماعية وتاريخية، ومن بينها ثيمة الزمن، والطابع الوجودي الإنساني، كما أن تجربة الصايغ الشعرية في هذه المرحلة الزمنية ازدادت نضجاً وعمقاً وراحت تبث عبيرها الخاص المتميز، وذلك يعود لانكباب الشاعر على موروثه الثقافي العربي العام والمحلي، وخاصة شعر الأقدمين، وأبدى في العديد من كتاباته الإبداعية إحساساً جارفاً بالحنين إلى الماضي.

أما ديوان (كسر في الوزن)، وهو عاشر إصدارات الصايغ الشعرية في عام (٢٠١١)، ويضم إحدى وأربعين قصيدة، وأبرزها (كسر في الوزن) الذي يأتي كانحياز جمالي جديد وتحوّل تكنيكي عصيب يقتضيهما خيار قصيدة النثر، حيث يوظف ضمير المتكلم في إطار درامي للحدث الشعري، وثمة استهلال ديالوجي جدلي بين رجل وامرأة، يبتعد بالعلاقة بينهما عن أن تكون موضوعاً للشغف والوله وإفراغ المكنون العاطفي المألوف في القصيدة الرومانتيكية.

وفي هذا الديوان لا يدخل الصايغ مدينة قصيدة النثر من أبوابها الواسعة؛ وإنما يتسلل إليها من نوافذ ضيقة، حيث يستغل (بحر المتقارب) بدوائره المتفقة ويلجأ إلى التدوير، ليتجنب الرتابة الموسيقية الزاعقة في هذا البحر، ويكسر التوقع، وإن كان لايزال قائماً بحكم طول عهده بكتابة القصيدة الموزونة.

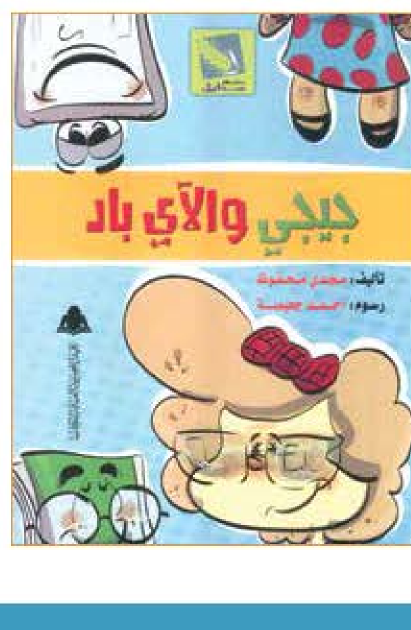
ذكر المؤلف في خاتمة بحثه، أن الصايغ كأنه أراد التجريب العارض والاقتراب المحسوب من عالم قصيدة النثر، لكن دون انغماس؛ ما يدل دلالة واضحة على أن شاعر الإمارات الأشهر، لم يجد في نفسه استعداداً ولا إرادة للانتقال النهائي للضفة الأخرى، وتميزت ملامح تجربته الطويلة العريضة العميقة والشخصية الشعرية بالأصالة بين أقرانه من شعراء الإمارات، ووسط جيله من شعراء الأمة العربية.

الوسائل التعليمية والترفيهية بين الأمس واليوم
في (جيجي والآي باد)



تبرز قضية استحواذ الوسائل التكنولوجية الحديثة على الأطفال، واستخدامها كوسيلة تعليمية أو ترفيهية، واحدة من أهم القضايا المطروحة بشدة في عالمنا المعاصر: ويتصل بهذه القضية المحورية عدد من التساؤلات الكثيرة، منها: ما السر في انجذاب الأطفال إلى هذه الوسائل الحديثة؟ ولماذا باتوا ينصرفون عن وسائلهم التقليدية التي تعلقوا بها كثيراً، أو التي كان يشغف بها الأطفال في مثل سنهم في عصور سابقة؟ وهل ثمة أضرار أو سلبيات لهذه الوسائط الجديدة؟ وهل يمكن لهذه الوسائل المبتكرة أن تزيح تلك المناهل المعرفية القديمة أو أن تتكامل هذه الوسائل التعليمية والترفيهية معاً: جديدها وقديمها؟ إلى غير ذلك من التساؤلات والاستفسارات..

ويعالج كتاب (جيجي والآي باد) الذي صدر حديثاً (٢٠١٨) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة سنابل)، تلك القضية الأساسية، بل لعله يجيب عن كثير من التساؤلات السابقة المرتبطة بهذه القضية المحورية: فمنذ البداية يفاجئك المؤلف مجدي محفوظ بها من خلال العتبة الأولى من هذا العمل (العنوان)، والذي حمل اسم أحد الوسائط التكنولوجية التي يشغف بها الأطفال (الآي باد)، معطوفاً على اسم أحد الأسماء العصرية للبنات (جيجي)، ومن ثم يشير ذلك العنوان إلى مدى التلازم الشديد بين الطفلة وجهازها الأثير، كما أسهمت الرسوم التي أبدعها الفنان (أحمد جعيصة) في توضيح فكرة الكتاب، والتماهي معها، بدءاً بالغلاف الذي جمع بين أربع صور شملت: (جيجي، والآي باد، والكتاب، والدُمية)



وإذا دلفنا مع أحداث القصة نجد أن المؤلف أشار منذ بدايتها إلى انشغال الطفلة جيجي بالآي باد، وتخليها عن صديقتها الدُمية الجميلة، التي كانت قد دأبت على تبادل الأحاديث معها: إذ كانت دُميتها تقصُ عليها الحكايات المسلية، وكانت جيجي تحكي لها عن كل ما يدور معها في المدرسة والحياة.. ولقد وظف المؤلف الحوار بطريقة جيدة في هذا العمل، ذلك الحوار الذي دار بين الصديقة القديمة (الدمية)، والصديق الجديد (الآي باد)، وبدا وكأنه مناظرة بين الوسائل التقليدية، وبين الوسائط المبتكرة التي يستخدمها الأطفال اليوم حول سبل العلم والمعرفة والقراءة، واللعب والترفيه أيضاً: ليطرح من خلال الحوار/ المناظرة العلاقة الجدلية بينهما: أهي علاقة صراع وتصادم؟ أم علاقة انسجام وتكامل؟

وتتوالى الأحداث إلى أن يبلغ الصراع ذروته وحدته: حين قررت الدُمية والكتاب مغادرة المنزل والبحث عن مكان آخر يجدان فيه أصدقاء آخرين يقرأان لهم، ويحكيان معهم، حتى شاهدا شيئاً أذهلهم، حيث رأيا مجموعة من الأطفال يحملون بين أيديهم (الآي باد)، وفي الأخريات كتاباً أو قصة، ما أشعرهما بالذهول المقرون بالسرور.. وهنا تبدو براعة (محفوظ) حين وجه الأطفال إلى إمكان الدمج بين هذه الوسائل جميعها، وإلى العلاقة التكاملية بينها، إضافة إلى ترسيخ إمكان الاستفادة منها في عقل طفل اليوم ووجدانه، وهذا ما أورده على لسان أحد هؤلاء الأطفال: (أقرأ في الكتب لأنها جميلة، وهي أصل المعلومات، وهي التي حفظت لنا المعلومات من قديم الزمن، حتى جاء العلم الحديث، وتم حفظها بداخله، وكل المعلومات أصلها الكتاب، ولكنه حدث به التغيرات التي جعلت الأطفال يقبلون على القراءة والمشاهدة...).



وفي سبيل إيصال فكرة العمل، فقد عالج المؤلف قضيته المحورية (تكامل وسائل التكنولوجيا الجديدة مع الوسائل التقليدية، وعدم صراعها أو صدامها) من زاوية جديدة، وذلك حين نوّه إلى أن العودة لاستخدام الدمية والألعاب التقليدية والوسائل القديمة تقتضي تطوير وتحديث آلياتها لتتواءم مع متطلبات أطفال اليوم العقلية، أو الوجدانية، بيد أن المؤلف قصر ذلك على ضرورة تحديث القديم وتطوير ذاته فحسب، متغافلاً عما يمكن أن تحمله تلك الوسائل في ذاتها من متعة وفرادة، وما يمكن أن تسهم به كذلك مع الجديد المتطور، والذي يتسم ببعض السلبيات أيضاً مع ما يحمله من إيجابيات كثيرة للغاية.. وهذه الزاوية التي طرحها (محفوظ) هي التي جعلت الطفلة جيجي تعود إلى دميتها وكتابها حين طورا من نفسيهما، إثر ارتداء الدمية ملابس جديدة، ولجوء الكتاب إلى من يقوم بتطويره وتجديده. وهنا جعل المؤلف قيمتهما تقتصران على المظهر فقط، دون الجوهر. وهو ما يعد أحد الانتقادات اليسيرة التي يمكن أن توجه إلى هذا العمل. وما يتصل بهذا السياق فإنني أرى من وجهة نظري أن المؤلف كان عليه أيضاً أن يجعل جيجي تتعرض لعارض، أو لأمر ما جراء تخليها عن أصدقائها القدامى (الدمية، القصة، الكتاب)، ما يجعلها تلجأ إلى إدراك قيمتها وأهميتها، ويجعلها تدرك أنه لا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عن هذه الوسائل القديمة: الأمر الذي كان سيخدم الفكرة كثيراً ويضيف إليها ثراءً، ويضفي على الحبكة مزيداً من الحيوية والإثارة والتشويق.

كتابات وأشياء



نواف يونس

خلجات.. في مدينة مشرقة

أمل..

نتدرج في حياتنا من مرحلة إلى أخرى، وفي كل مرحلة نعتقد أننا ربما سنوقف الربيع أو نؤخر رحيله.. أو نمنع الخريف من أن يأتي في موعده.. ونعيش كالعصافير لحظة بلحظة، ويوماً بيوم.. عصافير تظن أنها سترحل مع غروب الشمس المقبل.. وما يكاد ينبلج فجر يوم جديد. وتشرق الشمس.. حتى تجد العصافير ونحن.. أننا لانزال نزقزق ونشدو على أمل.. فنفرح بنهارٍ ويومٍ جديد..

وجود..

منذ وجودنا كبشر وحتى اليوم.. لم نكتشف طبعاً كل شيء، إلا أننا وبمرور الوقت.. تعلمنا، ونتعلم الكثير من الأشياء من حولنا، ونحاول جاهدين.. التقاط إجابات عن أسئلة تشغلنا وتحير عقولنا.. فنظل نتوق رغبة في الخلاص والوصول إلى الضفة الأخرى.. إلى معرفة ذواتنا.. ليتعدى وجودنا أن يكون مجرد مرآة تعكس خيالاتنا على جدران الحياة.. بل نعيد صياغتها من جديد.. رغم طوفان الغثاثة واصطراع الطيوف.. ومن دون يأس أو قنوط أو انكسار أو إحباط، نحمل في قلوبنا وعقولنا.. المعاني النبيلة للوطن والعائلة والسلام والعدل والجمال.

صمت..

الوقت لا يجيء.. ولا رغبة لي في الكلام، ليس عندي فكرة.. أحس بأنني ورقة معلقة في زاوية الصمت.. ترتعش من أوهام البوح.. وتتجرع الحيرة في عتمة العمر.. كثر من حولي، ولا أحد، أحاول أن أساوم قلبي على الرحيل، أرتب أوراقي الثبوتية.. أفتش عن النور في الدائرة وصمت المحبين.. وفي الأسئلة التي تبقى إلى الأبد مشرعة في هواء الخرائط، بين الحروف والرموز التي تتسع أكثر من خطوط الطول والعرض.. لتنطلق الروح من الأفق.

> **لم نوقف الربيع أو نؤخر رحيله؟ ولم نمنع الخريف من أن يأتي في موعده؟!**

رسائل..

جدتي كانت تتبادل الرسائل مع جدي قبل أن يتزوجا، رغم كونهما أميين.. ولم يكن الهاتف متوافراً.. ولا صندوق وساعي البريد.. ولا (الموبايل)، ولا (الإيميل).. وقد أسرّت لي مرة.. أنها كانت تنتظر في غرفتها عودة جدي من حقله منهكاً بعد المغرب.. فتضيء له قنديلها وتطفئه.. فيرد عليها جدي من قنديل غرفته فيضيئه ويطفئه لمرتين.

حلم..

فنجان قهوة الصباح والجريدة.. في قصباء مدينةٍ تأسرني.. وأحبها لفضاء عفويتها وأصالة انتمائها.. مدينة تؤجج الحنين في داخلي.. لطفولة بريئة وسع الدنيا.. وبيت عتيق لا يبلى عبق الزمان في حبات رطوبته ولا نخلته.. مدينة حلم.. يهوى القلب أن يعيش فيه.. وكل بواباتها جذوة أمل تبقى متقدة.. والأفق المتسع اللامحدود مبشراً ومستشرفاً.. أن تظل الحياة أكثر إشراقاً.. فتبقى الأرض تدور بسرعة ثابتة.. ويبقى البحر ينتظر بتواضع أن تصب فيه كل الجداول والأنهار..